Neue Musik-Zeitung



Neunundzwanzigster Jahrgang

1908



Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.



K. Hofbuchdruckerei Zu Gutenberg Carl Grüninger (Klett & Hartmann), Stuttgart.

Inhalts-Verzeichnis

des Jahrgangs 1908 der Neuen Musik-Zeitung.

Aesthetische, pädagogische, musikgeschichtliche Artikel und Feuilleton.

Biographisches über zeitgenössische Künstler.

Aus dem Musikleben der Gegenwart.

Kritische Rundschau.

Illustrationen.

* * *

Kunstbeilagen.

Gedichte.

Vermischtes.

Namen-Register.

Musikbeilagen.

Klavierstücke, zweihändig.

* * *

Lieder mit Klavierbegleitung.

Violine und Violoncello mit Klavierbegleitung.

XXIX. Jahrgang.
Nr. 1.

Stuttgart-Leipzig
3. Oktober 1907.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Die Entwicklung des modernen Instrumentalstils um 1750.

Von [illegible] Riemann (Leipzig).

Die Musikgeschichte hat wenige Epochen aufzuweisen, in denen so radikale Stilwandlungen sich vollzogen haben, wie um die Mitte des 18. Jahrhunderts, wo man beinahe plötzlich des Puderzopfes des Generalbasses und der steif geschnittenen Taxushecken der Fuge leid wurde und die Bäume und die Haarlocken wachsen ließ, wie es ihnen gefiel. So von heute auf morgen ging das zwar doch nicht, aber immerhin in einem auffallend schnellen Tempo.

Bis vor nicht ganz zehn Jahren war das musikgeschichtliche Bild des 18. Jahrhunderts noch von einer für eine so nahe liegende Zeit beinahe unbegreiflichen Verschwommenheit. Die allgemeinen Musikgeschichten von Fétis und Ambros sind ja leider nicht fertig geworden und die Biographien der Großmeister Bach, Händel, Mozart, Haydn haben trotz der redlichen Absicht ihrer Verfasser, allgemeine musikalische Zeitbilder zu geben, doch das Bereich ihrer Helden mit undurchdringlichen Heckenzäunen eingefriedigt, die den Ausblick auf die Umgebung zur Unmöglichkeit machen. Wer hätte aus ihnen entnehmen können, daß in den letzten Lebensjahren Bachs eine sensationelle Aenderung des Zeitgeschmacks sich vollzogen, und daß Mozart und Haydn nur darum erst ganz allmählich richtig gewürdigt wurden, weil seit Jahrzehnten eine wahre Flut neuer Werke in demselben Stile en vogue war, in welchem ihre Werke geschrieben sind? Wer konnte aus Spitta, Chrysander, Jahn und Pohl etwas anderes herauslesen, als daß nach Bach und Händel Haydn und Mozart kamen, und daß der Stil der beiden Wiener Meister direkt den der Großmeister der Fuge ablöste? Besonders wird man Otto Jahn nicht von dem Vorwurfe freisprechen können, daß er förmlich die Augen zugemacht haben muß, um nicht zu sehen, was gar nicht zu übersehen war. Denn wer über die Zeit von Mozarts Jugend in der zeitgenössischen Literatur Forschungen anstellt, stößt doch auf Schritt und Tritt auf Zeugnisse der allgemeinen Wertschätzung der Werke der unmittelbaren Vorgänger Haydns und Mozarts, der Männer, deren Stil und Formen beide übernahmen, also nicht schufen, sondern nur weiterbildeten. Ist es zu entschuldigen, daß Jahn es nicht der Mühe wert gehalten hat, sich wenigstens das eine oder andere Werk des Mannes anzusehen, den nach der Aussage eines der bedeutendsten deutschen Musikschriftsteller der Zeit „sein göttliches Talent über alle seine Zeitgenossen erhob" (E. L. Gerber, 1792), den der englische Musikhistoriker Charles Burney (1773) als Schöpfer der modernen Symphonie feiert, den Arteaga (1785) mit Rubens vergleicht und den Begründer eines neuen Stils nennt, und von dem sogar Joh. Ad. Hiller (1768) sagt, daß „sein Name zu allen Zeiten heilig sein wird"? Aber selbst ohne diese Zeugnisse, die sich leicht verzehnfachen ließen, wäre es wohl nur in der Ordnung gewesen, wenn Jahn zur Feststellung der historischen Bedeutung Mozarts die Kompositionen der Meister etwas näher beleuchtet hätte, welche bis in die erste Wiener Zeit Beethovens hinein in den Konzertsälen eine herrschende Stellung einnahmen und deren Werke in Paris, London und Amsterdam in Massen gedruckt wurden. Pohl ist schon durch die Unterlassungssünde Jahns einigermaßen entschuldigt, doch ist auch bei ihm verwunderlich, in welcher wirren Folge er (Haydn I, S. 276 und 281) die Namen der Symphoniekomponisten der Zeit anführt. Beide haben freilich nicht geahnt, daß Johann Stamitz bereits tot war, ehe Haydn seine erste Symphonie schrieb. Die Verwechselung bezw. Konfundierung Stamitz' mit seinem ältesten Sohne Karl (geb. 1746, gest. 1801 als Universitätsmusikdirektor in Jena) hat früh (doch nicht vor 1800) eine ganz verkehrte Vorstellung von seiner Stellung in der Chronologie veranlaßt. Den Anfang hat wohl eine Ausgabe seiner Divertissements für Solovioline ohne Begleitung im Verlage von Toricella in Wien gemacht, die ihn Johann Karl Stamitz nennt. Auch Dlabacz, Tonkünstlerlexikon für Böhmen, nennt ihn Johann Karl und seither alle Lexika bis zur 4. Auflage des meinigen (1894), welche zuerst auf Grund des Taufregisters seine wahren Vornamen brachte. Johann Wenzel Anton Stamitz ist am 19. Juni 1717 zu Deutschbrod in Böhmen geboren, wurde 1743 Kammermusikus und 1745

Konzertmeister und Direktor der Kammermusik des Pfalzgrafen Karl Theodor in **Mannheim**, wo er laut Eintrag in das Totenbuch am 30. März 1757 begraben wurde, also wohl am 27. März starb. Neben Stamitz steht als zweiter Hauptrepräsentant der Mannheimer Schule **Franz Xaver Richter**, geb. 1. Dezember 1709 zu Holleschau in Mähren, seit 1747 in der Mannheimer Kapelle, 1769 bis zu seinem Tode, 12. September 1809, Münster-Kapellmeister in Straßburg. Von Stamitz sind bis jetzt 48 Symphonien und 10 Orchestertrios nachweisbar, von Richter 67 Symphonien, von beiden aber außerdem eine große Zahl anderweitiger Werke, von Stamitz besonders Violinkonzerte, von Richter Messen, Tedeums und andere Kirchenwerke. Schon 1744 erhielt der Pariser Verleger Duter ein Privileg zur Herausgabe Richterscher Symphonien und am 12. April 1751 wurde zum erstenmal eine Symphonie von Stamitz mit Hörnern, Trompeten und Pauken im Pariser Concert spirituel unter Le Gros aufgeführt. Aber schon vor 1755 sind auch bereits Symphonien von Stamitz' Schülern **Joseph Toeschi**, **Franz Beck**, **Christian Cannabich**, **Ignaz Fränzl** in Paris gedruckt worden, auch solche von **Ignaz Holzbauer**, der 1753 als Opernkapellmeister nach Mannheim kam und sich der Manier Stamitz' anschloß. Früh kommen zu den genannten Schülern Stamitz' noch der bereits 1760 gestorbene **Anton Filtz**, Stamitz' Söhne **Karl** und **Anton Stamitz**, der in Mannheim von Stamitz ausgebildete **Earl of Kelly** und der zwar nicht sich Stamitz' Schüler nennende, aber durchaus seinen Spuren folgende **Ernst Eichner**. Aber zu der Gefolgschaft Stamitz' gehören auch **Johann Christian Bach** (der Londoner), **Dittersdorf**, **Boccherini**, **Gossec**, **Pierre van Malder**, **Leopold Hoffmann**, **Myslivecek**, **Georg Benda**, **Aspelmayr**, **Leopold Mozart**, **Beichtner**, **Janitsch**, **Schwindl** und noch gar manche andere, zum Teil nicht gerade bedeutende Talente, aber zum Teil doch auch Namen von sehr bekanntem Klange. Bemerkenswert ist das zunächst durchaus ablehnende Verhalten der norddeutschen Kritik gegen die Mannheimer Neuerungen, das freilich auf die Dauer doch nicht verhüten konnte, daß dieselben auch von den Berliner, Hamburger und Leipziger Komponisten angenommen wurden.

Doch genug der Namensnennungen. Ich will hier keine biographischen Nachrichten auspacken, sondern versuchen, mit kurzen Strichen ein Bild von dem Wesen des sich vollziehenden Umschwungs in Stil und Geschmack zu entwerfen.

* * *

Zunächst muß bestimmt betont werden, daß trotz Richters höherem Alter und dem Privileg Duters von 1744 doch nicht er, sondern Johann Stamitz als das geistige Haupt der Mannheimer Schule und als der Schöpfer des neuen Stils zu gelten hat. Richter neigt im ganzen auch später noch stark zur kontrapunktisch gebundenen Satzweise, ist, mit Gerber zu reden, „ein großer Fugist", mag aber wohl mit seinen frühesten Symphonien, die noch nicht unter dem Einflusse Stamitz' stehen, dazu beigetragen haben, der Symphonie gegenüber den älteren Orchesterformen (französische Ouvertüre und Concerto grosso) zu wachsendem Ansehen zu verhelfen. Seine Erfindung ist kräftig und reich, hat aber nicht das eigentlich für die Neuerung Charakteristische des schnell wechselnden Ausdrucks, des frappanten Kontrasts in kurzem Abstande. Schon die Zeitgenossen rügen an Richter eine starke Neigung zu Sequenzbildungen (Rosalien, Vettermicheln), die gerade dem älteren Stil sehr vertraut waren, und nennen Richter nicht, wenn sie das „seltsame Gemisch der Schreibart" tadeln, das „Ernsthafte und Komische, das Erhabene und Niedrige, das sich so oft in ein und demselben Satze beisammen findet"; Hiller nennt als Vertreter dieses bunten Stils: Hoffmann, Haydn, Ditters, Filtz, bezeichnenderweise auch **Stamitz nicht**, weil bei ihm, obgleich gerade er den neuen Stil aufgebracht hat, derselbe nie manieriert erscheint. Wir werden weiterhin sehen, wie allerdings unter den Händen der Nachahmer Stamitz' sich durch übermäßige Ausbeutung der Wirkung gewisser Wendungen eine lästige **Manier** entwickelte, gegen welche eine kräftige Reaktion notwendig wurde.

Nicht die Genossen, Schüler und Nachfolger Stamitz' darf man ins Auge fassen, wenn man ein zutreffendes Bild von der Stilreform um 1750 bekommen will, sondern die Werke Stamitz' selbst, und zwar ganz besonders seine dreistimmigen Symphonien, die Orchestertrios (sechs sind als op. 1 erschienen, vier wurden später verstreut zwischen mehrstimmigen Symphonien). Diese Trios zeigen viel reiner als die voller instrumentierten Symphonien das Genie Stamitz' in seiner ganzen feuersprühenden Eigenart; von beispiellosem Reichtum der Erfindung, faszinierender Intensität des Empfindens, bald übermütig jauchzend, bald hinschmelzend in inniger Bitte, bald herrisch bestimmt, bald zagend, bald schwelgend in breiter Melodik, bald heldenhaft anstürmend, kurz über alle Nüancen eines durchaus individuellen Ausdrucks souverän verfügend, ohne jede Affektation oder Pose und ohne jede nichtssagende Floskel stehen dieselben in unvergänglicher Jugendfrische noch heute da, ein Markstein in der Musikgeschichte. Eine Pariser, eine Londoner und eine Nürnberger Ausgabe beweisen, wie diese Trios geschätzt wurden, deren Spuren man in Reminiszenzen bei fast allen den obengenannten Komponisten erkennen kann. Leider war das Jahr ihres Erscheinens bis jetzt nicht genau festzustellen. Wir wissen nur, daß die (wahrscheinlich älteste) Pariser Ausgabe **vor** 1756 erschienen ist, da in diesem Jahre Stamitz' Schüler Lord Pittenweem, dem sie gewidmet ist, Earl of Kelly wurde. Wahrscheinlich reicht aber ihr Erscheinen zurück in die vierziger Jahre. Daß Stamitz mindestens 1748 in Paris bekannt war, beweist der Umstand, daß in diesem Jahre der Generalpächter La Popelinière in seinem Orchester „auf Rat des berühmten Stamitz" Hörner einführte. Noch ist zu hoffen, daß das wachsende Interesse für Stamitz Archivalien ans Licht bringt, welche bestimmtere Datierungen zulassen.

Vergleicht man diese Trios mit Werken anderer Komponisten derselben oder früherer Zeit, so zeigen dieselben eine ganze Reihe auffallender Fortschritte in der Richtung der Gewohnheiten der Folgezeit. Erstens sind sie sämtlich viersätzig und zwar mit der Satzfolge: Allegro, Andante (Adagio), Menuett, Presto. Es fehlen gänzlich fugierte Sätze; dafür sind aber eine große Zahl von Themen mit konstruktiven Imitationen gebildet, welche eine souveräne Beherrschung des Kontrapunkts dokumentieren. Die ersten und letzten Sätze zeigen durchweg eine auffallend entwickelte Sonatenform mit selbständig kontrastierend heraustretenden Gesangsthemen und obendrein sogar auch mit epilogischen Schlußmotiven von vielfach bestrickendem Reiz. Die Menuette Stamitz' stellen erstmalig den spezifisch deutschen, bezw. österreichischen Typus fest, den Mozart festhielt und Boccherini übernahm, während Haydn das Tempo beschleunigte und die Dimensionen erweiterte. Eine Fülle reizendster Wirkungen bergen die Trios der Menuette, von denen manche ganz traumhaft verschleiert uns anblicken; in einigen Fällen entsteht durch Harmonie und Tonlage täuschend der Effekt des Spiels mit Sordinen. Ueberhaupt ist erstaunlich, in welchem Maße die Ideen Stamitz' „gehört", aus dem Violinklange heraus geboren sind. Werke seiner Nachfolger sehen oft gerade so aus, klingen aber nicht. Was bei Stamitz echt, ursprünglich, aus künstlerischer Notwendigkeit geboren, ist eben bei den Nachahmern „nachgemacht", und das läßt sich auf die Dauer nicht verkennen.

Als ich die ersten Stamitzschen Kompositionen in Neudruck herausbrachte, war mir ehrlich bange, ob unsere heutigen Musiker deren mir durch wiederholte Aufführungen bekannten Klangzauber bemerken würden, und meine Freude war daher sehr groß, als die Sachen überall, wo man einen Versuch wagte, sofort zündeten. Daß einige „Alten" sich ärgerten und Stamitz durch willige Preßgehilfen zu den „Biedermeiern" werfen wollten, konnte mich nicht wundern; das hatte ich nicht anders erwartet. Aber daß auch sie den Rückzug antreten müssen und ihre Sprachrohre verstummen, ist ein gutes Zeichen für den musikalischen Instinkt unserer Tage. Es spricht sich aber in dieser Erwärmung für die Musik Stamitz' nicht nur das ja schlechterdings nicht mehr in Abrede zu stellende Zurücksehnen von den überpfefferten aber eigentlich kraft- und

saftlosen Produkten der Modernen zu der gesunden, herzstärkenden Kost älterer Zeiten aus, sondern zugleich auch die Erkenntnis, daß man es in Stamitz nicht mit einem von vielen, sondern mit auch einem zu tun hat.* Stamitz war weder ein Nachtreter noch eine irgendwie theoretisch veranlagte Natur, sondern ein echter impulsiver böhmischer Musikant, der nirgendwie angekränkelt von des Gedankens Blässe aus vollem Herzen heraus sang, wie ihm der Schnabel gewachsen war. Daß dabei neue Formen entstanden, welche bis heute als normal typische gelten, mag er selbst mit inniger Freude bemerkt haben; aber konstruiert hat er sie ganz bestimmt nicht. Ein starkes Gefühl für die Logik der motivischen Gestaltung und des modulatorischen Verlaufs zwang, ohne daß er selbst wohl sich darüber Rechenschaft zu geben imstande war, das reichsprudelnde musikalische Leben seiner schöpferischen Phantasie in Bahnen, die sein ästhetisches Urteil guthieß. Wie sagt doch Hans Sachs von der Regel? „Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann." Er hätte auch sagen können: „Ihr folgt ihr erst, und stellt sie dann!" Denn nicht die bewußt aufgestellte und folgends eingehaltene, sondern die unbewußt befolgte und erst nachgehends erkannte Regel beherrscht das Schaffen des wahren Künstlers, nicht nur des neue Bahnen öffnenden, sondern auch des alte Schläuche mit neuem Wein füllenden.

* * *

Das auffallendste Neue an Stamitz' Formgebung ist die Umschaffung des ersten Satzes der Sonate bezw. Symphonie. Es ist kein Zufall, daß es gerade Triosonaten sind, in denen seine Neuerung sich zuerst bestimmt und sieghaft durchringt. Wer die Literatur des 17.—18. Jahrhunderts einigermaßen kennt, weiß, in welchem Maße seit Salomone Rossi (1607), Biagio Marini (1617), Girolamo Frescobaldi (1623), Tarquinio Merula (1637) und ungezählten anderen gerade die Triosonate die Lieblingsform der freien Instrumentalkomposition ist, auf deren Gebiet sich so ziemlich alle Fortschritte der Ausbildung der Sonatenform abspielen. Die mehr als dreistimmigen Sonaten lassen den schwerfälligen Apparat der Vollstimmigkeit immer mehr oder weniger als einen Hemmschuh für den freien Flug der Phantasie empfinden; umgekehrt hat die Solosonate (für nur ein Melodieinstrument mit Continuo) ihre liebe Not, in dem einzigen Melodieinstrument den Faden weiterzuspinnen und weiß sich lange nicht anders zu helfen, als daß sie ein Alternieren zweier Melodieinstrumente fingiert, d. h. thematische Gebilde nach einander in verschiedenen Lagen bringt, eben als wenn doch zwei Canti zur Verfügung ständen. Daß gerade dieses Anlehnen der Solosonate an die Faktur der Triosonate zu unserer modernen Form der Fortspinnung durch Imitation in derselben Stimme geführt hat, weiß ich sehr wohl; aber gerade darin spricht sich doch deutlich aus, welche bedeutsamen Anregungen die Möglichkeit des effektiven Wechsels zweier Melodiestimmen der Phantasie zu geben vermag. So vollzieht sich tatsächlich die Abklärung der kleingliedrigen, buntscheckigen Kanzone der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zur dreisätzigen Sonate bei Maurizio Cazzati (1642), Giov. Legrenzi (1655), G. B. Vitali (1667) und weiterhin G. B. Bassani, Arcangelo Corelli, Henry Purcell, Antonio Veracini, Antonio Caldara und Ev. Fel. dell' Abaco auf dem Gebiete der Triosonate, und auch das Concerto grosso hält für das Concertino der Soloinstrumente dauernd die Dreistimmigkeit fest (die Vierstimmigkeit des Ripieno ist auch in den seltensten Fällen einmal vorübergehend eine reale). Von der deutschen vollstimmigen Tanzsuite aber zweigt sich bereits 1667 mit Rosenmüllers Sonate da camera ebenfalls eine den dreistimmigen Satz bevorzugende Nebenform ab, die als Kammersonate neben die Kirchensonate tritt, bis beide schließlich (nach Abaco) ganz ineinander aufgehen, nachdem die Kammersonate immer mehr Sätze aufgenommen hat, die keine Tänze sind. Von Sacchinis Quartetten op. 2 (ca. 1780) ist eines bezeichnet „in stile da chiesa", d. h. im alten, seither abgekommenen Kirchensonatenstile. Die Triosonaten Pergoleses (gest. 1736), Händels, Bachs, Joh. Fr. Faschs, Tartinis, Locatellis, Ph. Em. Bachs, Joh. Gottlieb Grauns, Telemanns usw. sind sämtlich Kammersonaten dieser nach Absorption der Kirchensonate allein übrig bleibenden Form, welche zwar tanzartige Sätze (Sarabanden, Gigues) enthält, aber dieselben meist nicht mehr als solche bezeichnet und auch die für die Tänze charakteristische Reprise beseitigt. Als unverfälschter Rest der Tanzsuite hält sich nur in der Kammersonate das erst spät in dieselbe eingedrungene Menuett, aber nicht (oder doch nur selten) an der Stelle, welche ihm nachher dauernd blieb, als vorletzter, sondern vielmehr als letzter Satz.

Bekanntlich sind Symphonie und Sonate gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts keine Gegensätze, sondern man nennt Sonaten, die mehr als zweistimmig sind, Symphonien. Heißen doch sogar Bachs dreistimmige Inventionen eigentlich ebenfalls Symphonien. Auch das italienische Opernvorspiel, das um 1750 mit der französischen Ouvertüre ernsthaft in Konkurrenz tritt, heißt mit gleichem Rechte Sonate wie Symphonie.

* * *

Wenn wir heute Sonate und Symphonie auch für jene ältere Zeit dem Namen nach unterscheiden, so denken wir bei der Sonate an einfache Besetzung, bei der Symphonie an orchestrale. Diese Unterscheidung ist aber für das 17. Jahrhundert und noch darüber hinaus sehr prekär. Durchaus verkehrt ist die Annahme, daß das 17. Jahrhundert noch keine Orchestermusik gekannt habe. Sogar die Kanzonen und Sonaten der beiden Gabrieli, welche für die Aufführung in der Markuskirche bestimmt waren, sind zweifellos bereits wirkliche Orchestermusik, desgleichen sind die Pavanen, Intraden und Galliarden der deutschen Komponisten um 1600 Orchestermusik und wurden ebenfalls in der Kirche als Einleitungs- und Zwischennummern von Vokalwerken aufgeführt, wie Michael Prätorius ausdrücklich berichtet, von dem wir auch wissen, daß Verstärkungen der Bässe durch 16'-Instrumente und der Diskante durch 4'-Instrumente damals bereits etwas Geläufiges wurden. Durch das ganze 17. Jahrhundert fehlt es nicht an Angaben in Vorreden usw., welche beweisen, daß die Besetzung der Sonaten und Suiten je nach Art und Gelegenheit variierte, daß Bläser herangezogen wurden, dann aber die Violinen desto stärker besetzt, und daß besonders für die Ausführung des Basso continuo außer einem singenden Baß (Violone, Fagott, Posaune) auch ein oder mehrere Instrumente mit gerissenen Saiten verlangt wurden (Clavicembalo, Spinett, Harfe, Laute, Theorbe, Chitarrone). Seit der gewaltigen Verstärkung des Streichkörpers der Hoforchester zu Paris und London nach der Mitte des 17. Jahrhunderts tritt eine wirkliche Orchestermusik in unserem Sinne immer deutlicher hervor, und bereits 1676 beklagt sich der Engländer Thomas Mace (Musicks monument), daß die gute alte Sitte des häuslichen Musizierens im kleinen Ensemble der einfach besetzten Consorts ganz abgekommen sei und daß man auch eine einfache Sarabande für eine Melodiestimme mit beziffertem Baß nicht mehr anders als von 20 Violinen ausgeführt hören wolle.

Trotz solcher Angaben würde man aber sehr irren, wollte man für jene Zeit eine bestimmte Scheidung in Musik für einfache Besetzung und solche für orchestrale Besetzung annehmen; vielmehr ist festzuhalten, daß dieselben Werke je nach den gegebenen Möglichkeiten und dem Orte und Zwecke in einfacher oder mehrfacher Besetzung durch Streich- und Blasinstrumente mit Klavier oder Orgel zur Aufführung kamen. Nur die Violinsonaten mit Continuo scheiden sich von Anfang an in solistische, virtuosenhafte, für welche einfache Besetzung selbstverständlich ist, und solche, deren einfache Melodik nicht nur mehrfache Besetzung, sondern auch die Mitwirkung von Bläsern zuläßt. So wenig man für eine Violinsonate von Locatelli an mehrfache Besetzung denken wird, kann davon auch für gewisse Solosonaten von Marini (1617), Fontana (1626), Uccellini (1639) oder Biber (1681) die Rede sein; wohl aber sind auch noch Abacos op. 1 und op. 4 ebensogut orchestral wie solistisch besetzbar. Um die Zeit, wo Stamitz' Trios op. 1

* In bezug auf die hier ausgesprochene Ansicht über die Modernen stimmen wir mit dem hochgeschätzten Herrn Verfasser nicht überein. Wir kommen auf das Thema in nächster Zeit zu sprechen.

erschienen (für die sowohl in der Pariser als der Londoner Ausgabe ausdrücklich die Besetzung mit nur drei Spielern oder mit dem „ganzen Orchester" freisteht), ist aber die Doppelbezeichnung wohl bereits so zu verstehen, daß nicht nur die orchestrale, sondern auch die einfache Besetzung gute Wirkung erreicht, d. h. dieselben bilden zugleich mit den Ausgangspunkt der neuen im engeren Sinne so genannten Kammermusik, welche in der Folge bekanntlich einen außerordentlichen Aufschwung nimmt. Wir haben aus dieser Zeit z. B. von Gossec ein Opus von sechs Trios, von denen drei ausdrücklich für orchestrale und die drei anderen für einfache Besetzung (Streichtrios) bestimmt sind. Freie Wahl lassen die Triosonaten op. 3 von Cannabich und die Quatuors op. 4 von Karl Stamitz. Man kann von der Sonatenliteratur, auch der mehrstimmigen, ganz allgemein sagen, daß in jedem Falle die virtuose oder nicht virtuose Behandlung der Instrumente darüber entscheidet, ob sie sich für Einzelbesetzung oder für Orchestervortrag eignen. Da noch bis in die Zeit um 1775 wenigstens in Paris und London und auch in Norddeutschland (in Mannheim wahrscheinlich nicht) die Mitwirkung des Clavicembalo im Orchester selbstverständlich war, so ist die Unterscheidung keine so prinzipiell bedeutsame, wie sie gegenüber unseren heutigen Gewohnheiten erscheint.

Um den Umschwung ganz zu verstehen, welchen die Mannheimer in die Orchesterbehandlung gebracht haben, muß man sich auch erinnern, daß zwar alle Orchester in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Oboen, Flöten und Fagotte haben, daß aber die Partituren der Symphonien und Suiten meist nur für einzelne Sätze andere Bläserstimmen als Hörner oder auch gelegentlich Trompeten und Pauken nennen. Daraus zu schließen, daß Oboen, Flöten und Fagotte nicht mitgespielt hätten, wäre ein starker Irrtum; vielmehr war für die Flöten und Oboen das unisono-Mitgehen mit den Violinen, für die Fagotte das Mitgehen mit den Bässen, wohl auch mit den Bratschen, wo diese besondere Parte hatten, selbstverständlich und zwar sowohl Oboen als Fagotte in mehrfacher Besetzung der einzelnen Stimmen. Das Dresdner Orchester unter Hasse hatte sechs Oboisten und sechs Fagottisten (vergl. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker [1906] S. 271). Erhaltene Orchesterstimmen von Instrumentalwerken dieser Zeit beweisen, daß oft die Bläser mit keiner Note vom Streichorchester abwichen; in den Partituren sind sie deshalb oft gar nicht erwähnt. Eine radikale Aenderung dieses Gebrauches haben offenbar erst die Symphonien der Mannheimer gebracht, indem sie die Bläser von der Rolle des unisono-Mitspielens emanzipierten, ihnen obligate selbständige Themen zuwiesen und sie im piano oft pausieren ließen oder aber ihnen Haltetöne zuwiesen. Ein Blick auf die drei Bände Mannheimer Symphonien, welche ich in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern herausgegeben, zeigt bereits das uns gewohnte Partiturbild, das man vor dem Auftreten Stamitz' vergebens sucht. Wie weit für die Orchestertrios Stamitz' noch die alte Instrumentierung in Betracht kommt, ist eine sehr schwer zu beantwortende Frage. Es will einem nicht recht in den Sinn, diese fein und durchsichtig gearbeiteten Sätze mit der Last der Bläser beladen sich vorzustellen; zum mindesten müßte man annehmen, daß dieselben im piano geschwiegen hätten. Oder gaben die drei allein gedruckten Stimmen nur das Gerüst, dem Orchesterleiter anheimgebend, sich eine Partitur anzufertigen und aus ihr nach eigenem Ermessen die Beteiligung der Bläser zu bestimmen? Der damalige allgemeine Gebrauch, Hörner „di rinforza" hinzuzufügen, macht das gar nicht unwahrscheinlich. Für das ganze Generalbaßzeitalter (1600—1775) ist so vieles vom Komponisten den Ausführenden anheimgestellt, daß man derartiges keineswegs als undenkbar einfach ablehnen kann. Aber für alle die Symphonien, welche besondere Bläserstimmen haben, ist es natürlich absolut ausgeschlossen, wenn auch immerhin noch bemerkt werden muß, daß lange Zeit die Verleger mehr als achtstimmige Symphonien (mit zwei Hörnern und zwei Oboen oder Flöten) nicht gern druckten (eine ganze Reihe Mannheimer Symphonien sind handschriftlich für mehr Instrumente erhalten als in den Drucken).

(Schluß folgt.)

Ein Kapitel über die Geige.*

Von **Eugen Honold** (Stuttgart).

Die Entstehung einer Meistergeige.

„Nehmet Holz vom Fichtenstamme,
Doch recht trocken laßt es sein!"

Die heutige Form der Geige ist nicht Zufall, sondern das Resultat einer langjährigen, durch Experimentieren der besten Meister gefundenen Erfahrung. Es ist alles mögliche versucht worden, um auf die schnellste Art und Weise einen möglichst schönen und großen Ton zu erzielen, aber noch keines dieser Experimente hat den Erfolg gehabt, die großen alten Meister zu erreichen, geschweige denn zu übertreffen. An dieser Stelle seien nur die Hauptbeispiele genannt. So erfand in Italien Antonio Bagatella ein ganz genau berechnetes geometrisches System, nach dem eine Geige gebaut werden sollte. Bekannt sind die akustischen Versuche des französischen Gelehrten Savart. In neuerer Zeit hat Stelzner ein System, basiert auf der wissenschaftlichen Grundlage der Kegelschnittkurven und der Rotationskörperoberflächen, aufgestellt. Aber auch diese bedeutendsten unter den Fährtensuchern haben

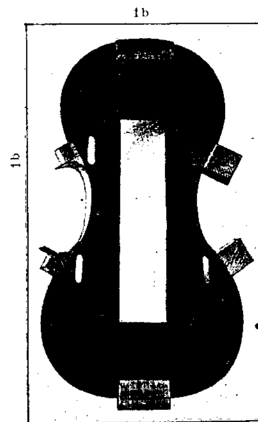


Fig. 1.

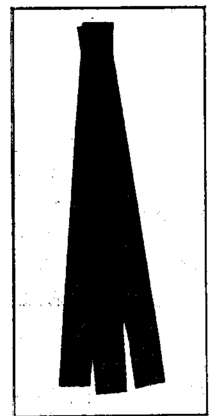


Fig. 2.

kein Neuland entdeckt. Die alten Meister blieben unerreicht, und so ist heute immer noch der sicherste Weg, Gutes und Dauerndes zu schaffen, der, daß man nach dem Modell der bewährtesten unter ihnen baut. In dieser Beziehung kommen für die Gegenwart in der Hauptsache Antonius Stradivarius, Josef Guarnerius del Gesù und Paolo Maggini in Betracht. Nur selten wird noch nach dem Muster des Jakob Stainer oder Nikolaus Amati gearbeitet. Das Geigenbauen nach den alten Modellen braucht nicht und soll auch nicht ein sklavisches Kopieren bezw. Imitieren sein, jedenfalls nicht in der Art, daß etwaige Fehler oder abgegriffene Stellen im Lack nachgemacht werden. Die Eigenart des Künstlers wird sich, auch wenn er nicht nach selbsteigenem Modell arbeitet, doch in vielen Einzelheiten zeigen.

Ehe wir mit den Einzelheiten des Baues beginnen, müssen wir notwendig ein Wort über das zu verwendende Holz sprechen, das von ausschlaggebender Wichtigkeit ist.

Für Decke, Stimme, Baßbalken, teilweise auch für Reifchen oder Futterleisten und Klötzchen, nimmt man das Holz der Fichte (Pinus abies L.), die in verschiedenen Gegenden verschieden benamst wird, auch der sogen. Haselfichte, seltener (wenigstens bei feinen Instrumenten) das der Weißtanne

* Siehe auch den Artikel in Nr. 24 des vorigen Jahrgangs: „Allgemeine Uebersicht über den heutigen Stand des Geigenmarktes und Geigenbaues".

(Pinus picea L., auch Abies pectinata genannt). Am besten ist trocken aufgewachsenes, glasiges Holz, das man nur in ziemlicher Höhenlage findet. Als Bezugsquelle kommen namentlich

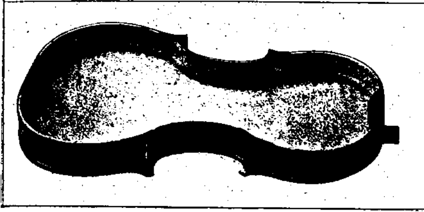


Fig. 3.

die böhmischen Wälder, Südtirol und Oberbayern in Betracht. Das im Tal gewachsene Holz ist zu feucht, weich und schwammig, und hat deshalb bei geringer Haltbarkeit nicht dieselben akustischen Eigenschaften. Das betreffende Holz wird nach dem Spiegel (d. h. in der Richtung der Längsfasern) gespalten. Die Längsfasern (Jahresringe) sollen schnurgerade, nahe aneinander (feinjährig), gleichmäßig und durch feste, senkrecht zu ihnen laufende sogen. Markstrahlen verbunden sein. Man kann auch grobjähriges Holz (mit weiter auseinanderstehenden Jahresringen) nehmen, wenn es besonders fest und gleichmäßig ist. Da indes solch grobjähriges Holz in der Regel doch nicht so fest ist, wie fein- oder klarjähriges, so läßt man, falls man es verwendet, die Decke meist eine Idee stärker. Das Fichtenholz ist von allen Holzarten der beste Schalleiter, es übertrifft die Luft achtzehnmal an Schalleitungsvermögen und ist sehr leicht und elastisch. Der Geigenmacher prüft es, abgesehen von der Prüfung durch das Auge, die als gewöhnliches Wertschätzungsmittel in Betracht kommt, durch Klangstäbe, wobei das Holz, das den höheren Ton von sich gibt, als das bessere gilt, eventuell wird auch die mikroskopische Untersuchung (auf die Art und Weise des Aussehens und der Anordnung der Holzzellen) angewendet. Eine Hauptbedingung ist, daß das Holz astfrei, möglichst trocken und harzfrei ist. Ein tüchtiger Geigenmacher wird deshalb nur sehr abgelagertes Holz verwenden. Zum Trocknen ist ein Zeitraum von etwa 5 bis 7 Jahren erforderlich.

Für Boden, Zargen, Hals und Schnecke, Steg verarbeitet man heute bei besseren Geigen ausschließlich das Holz des Ahorn und zwar meist das Bergahorn (Acer pseudoplatanus L.); das breitgeflammte, fest und doch von einer gewissen Elastizität, dessen Flammen sich feurig und doch wieder sammetartig weich ansehen, ist das schönste und wertvollste. Das Ahornholz übertrifft die Luft um das Dreizehnfache an Leitungsvermögen; es läßt sich schön und glatt verarbeiten, wodurch der Glanz des Lackes gehoben wird. Nun gibt es eine Sorte Ahornholz, das zwar schön geflammt, aber dabei hart und knochig ist; dieses erweist sich für feine Instrumente als nicht geeignet. Das schönste und beste Ahornholz kommt aus den Transsilvanischen Alpen, Siebenbürgen, Bosnien und der Bukowina. Es wird für den Boden meist nach dem Spiegel gespalten; bei alten Instrumenten trifft man es auch öfter nach der Schwarte geschnitten. Auch nahmen die Alten zum Boden ab und zu einmal Birnbaum- oder Pappelholz. Letzteres, sowie Weiden- und Lindenholz wird wegen der Leichtigkeit auch für Klötzchen und Reifchen verwendet.



Fig. 4.

In Betracht kommt dann noch für Griffbrett, Saitenhalter, Sattel, Knopf und Wirbel jetzt meist das Ebenholz.

* * *

Wir kommen nun zum Bau der Geige.

Man benützt dazu eine Form nach dem betreffenden Meister, nach dem gebaut werden soll. Der Geige, deren Entstehung hier in Wort und Bild geschildert werden soll, liegt ein Modell aus der besten Zeit des Antonius Stradivarius, nach dem auch Vuillaume in einzelnen Exemplaren gearbeitet hat, zugrunde. Ich möchte hier auch bemerken, daß die Abbildungen die Entstehung einer und derselben Geige vorführen, zu der ich mir das Material selbst mit der größten Sorgfalt zusammengestellt habe. Man beginnt damit, daß man in die Form (Fig. 1) die sechs verschiedenen Stückchen Fichten-, Linden- oder Pappelholz, unter denen man einen oberen, unteren und vier Ecklötzchen unterscheidet, einleimt, auf diese die Schablone aufzeichnet (Fig. 1 a) und dann nach der Aufzeichnung die Klötzchen aussticht (Fig. 1 b). Jetzt

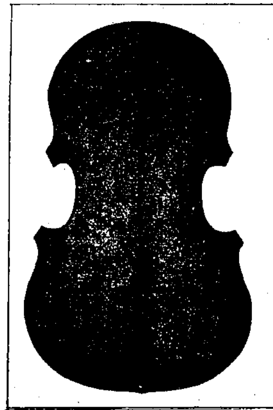


Fig. 5.

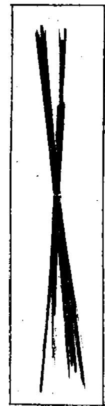


Fig. 6.

werden die Zargen, das sind fein ausgehobelte $1^1/_2$—2 mm dicke Ahornbrettchen (Fig. 2), über einem warmen Eisen gebogen, in die der Rundung der Form entsprechende Gestalt gebracht und an die Klötzchen angeleimt. Nachdem so der Zargenkranz fertig ist, werden die sogen. Reifchen eingepaßt und an der unteren Seite, wo der Boden hinkommt, eingeleimt. Es sind dies Stäbchen aus Fichten- oder Pappelholz von etwa 6—7 mm Breite, die ebenfalls über einem warmen Eisen gebogen und zur Versteifung der Zargen an den unteren inneren Zargenrand eingeleimt werden. Ist der Trockenprozeß vorüber, so werden sie nach innen schräg zugeschnitten und fein nachgearbeitet. Sodann wird der untere Teil der Zargen abgerichtet, d. h. glatt und gerade gemacht. (Siehe Fig. 3, die allerdings den Bau schon in einem fortgeschritteneren Stadium zeigt, wie auch Fig. 7.)

Nunmehr folgt die Bearbeitung des Bodens. Es ist das ein Klotzen Ahornholz von ca. 20—30 mm Durchmesser, je nachdem die Wölbung ausfallen soll. Er besteht meist aus zwei in der Mitte zusammengeleimten Stücken, bei denen die Flammen des schönen Aussehens wegen korrespondieren sollen. Rarer sind die Böden aus einem Stück. Fig. 4 zeigt einen der letzteren Art von allerschönster Qualität, mit prachtvoll getigerter sammetartiger Maserung. Der Boden wird auf einer Seite eben gehobelt, der Zargenkranz daraufgelegt und mit dem entsprechenden Rand aufgezeichnet. Dann wird der Boden der Aufzeichnung entsprechend zuerst grob ausgesägt, die dickeren Stellen werden von oben, d. h. von der Seite, die

die äußere Wölbung geben soll, mit dem Stecheisen nach dem Rande zu abgestochen, so daß der äußere Rand mit dem Schnitzer besser zu bearbeiten ist. Diese Arbeit wird mit

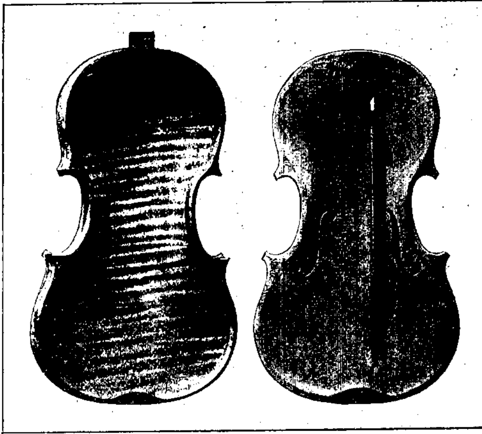


Fig. 7. Fig. 8.

Feilen usw. noch verfeinert. (In Fig. 5 sehen wir den Deckel auf diese Weise zugeschnitten.) Jetzt wird dem Boden je nach Modell die gewünschte Wölbung gegeben und zwar durch Bearbeiten mit Stecheisen und verschiedenen Hobeln, von denen der kleinste vielleicht 12 mm groß ist. Wenn die Wölbung herausgearbeitet ist, so werden die Einlagen (Fig. 6, Stäbchen aus Ahorn- und Eben- oder schwarzgebeiztem Birnbaumholz, in den Boden, 3—5 mm vom Rand entfernt und mit diesem parallel laufend, eingesetzt. Das ist eine sehr penible Arbeit, wenn sie gut gelingen soll. Ein Geigenmacher, der feine Arbeit liefern will, wird namentlich auf die Ausführung der Ecken viel Sorgfalt verwenden. Sind die Einlagen eingesetzt und dann eingeleimt, so wird eine mit dem Rand parallel laufende Hohlkehle gestochen, die etwa bis zur Einlage (auch Aederchen genannt) geht, und der ganze Boden zuerst nachgehobelt, darauf mit sogen. Ziehklingen bearbeitet. Dies sind verschiedene, je nach der Wölbung gearbeitete scharfkantige Stahlstäbchen, die dazu dienen, dem Boden eine gleichmäßige Wölbung zu geben, bis keine Erhebungen, Furchen usw. mehr vorhanden sind. Auch das ist ein sehr zeitraubendes Geschäft.

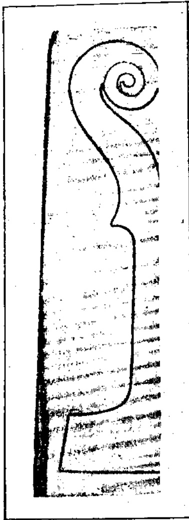


Fig. 9.

Nun ist die Wölbung des Bodens ganz, sein Rand halb fertig. Er wird jetzt innen auf die gleiche Weise bearbeitet, das heißt man sticht also zunächst das überflüssige Holz heraus, Hobel und Ziehklingen treten in Tätigkeit, bis der Boden genau die gewünschte Dicke (Durchmesser, Stärkegrad) hat. Diese Arbeit wird durch Nachmessen mit sogen. Tasterzirkeln genau kontrolliert. Die Dicke des Bodens schwankt zwischen $4^1/_2$ und 5 mm und nimmt bis zur Hohlkehle bis auf ca. 2 mm ab, worauf sie bis zum Rand wieder etwas zunimmt. Der Zargenkranz wird nunmehr mit seiner unteren Seite, wo die Reifchen bereits sitzen, auf den Boden aufgeleimt und die Zargen werden oben, d. h. auf der Seite, wo die Decke ihren Platz haben soll, abgerichtet. Das geschieht, indem man sie nach dem Hals zu um ca. 2 mm niedriger macht und zwar in allmählichem Abfall, meist von dem oberen Eck ab. Dann wird die Form, die nur leicht an die Klötzchen angeleimt war, durch einen leichten Schlag mit dem Hammer von diesen losgelöst und aus dem Zargenkranz herausgenommen. Dieselbe Prozedur mit den Reifchen, die oben beschrieben worden ist, vollzieht sich jetzt ganz entsprechend am oberen Rand der Zargen. In gleicher Weise wie der Boden wird auch die Decke zugerichtet, die *ſ*- oder Schalllöcher werden mit einem feinen Messer eingeschnitten und der Baßsteg auf der inneren Seite unter dem linken Schalloch eingepaßt und eingeleimt (Fig. 8).

Der Baßsteg, auch Baßbalken, muß so hergerichtet werden, daß die an die Decke anzuleimende Seite diejenige Kurve beschreibt, welche die Decke ihrer Länge nach zufolge ihrer Ausarbeitung besitzt, und er muß zugleich der Breite der aufzuleimenden Fläche nach ein getreues Gegenbild der Deckenwölbung sein. Dabei soll ihm eine gewisse Gegenspannung gegen den Druck des Steges auf die Decke gegeben werden. Er wird jetzt bedeutend stärker gemacht als zur Zeit der italienischen Blüteperiode, um größeren Ton und erhöhte Dauerhaftigkeit gegen den Saitendruck zu erzielen. Nunmehr wird vor dem Aufleimen der Decke in den unteren Klotzen das Loch für den Knopf gebohrt.

Der Geigenkörper ist jetzt, nachdem sämtliche Klötzchen in fortlaufender Linie mit den Reifchen abgestochen und zugeputzt sind, innerlich fertig (Fig. 7 und 8), worauf die Decke unter Ansetzung kleiner hölzerner Schraubzwingen leicht aufgeleimt wird. Leicht deshalb, weil es notwendig werden kann, die Decke nochmals abzunehmen und irgendwelche Veränderungen anzubringen; ferner auch, damit sie bei einer eventuellen späteren Reparatur, ohne Schaden zu erleiden, gelöst werden kann, was bei ganz festem Aufleimen in Frage gestellt wäre. Die Stärke

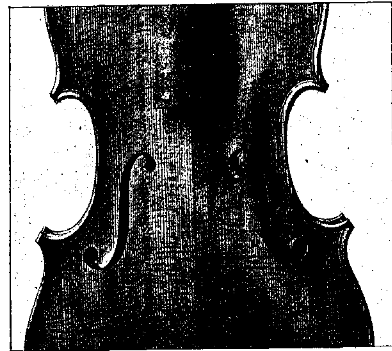


Fig. 10.

der Decke schwankt je nach Holzart und Wölbung zwischen stark 4 mm in der Mitte, dem sogen. großen Schallkreis, und einer dem Rande zu bis zur Hohlkehle allmählich verlaufenden Abnahme auf etwa $2^1/_2$ mm, worauf sie bis zum Rande wieder zunimmt. Das hat den Zweck (wie auch beim Boden), die Decke von den sie umgebenden Zargen möglichst unabhängig zu machen, so daß sie imstande ist, die von den Saiten empfangenen Schwingungen leicht und doch nachdrücklich wiederzugeben. Je größer die Wölbung gemacht wird, desto dünner muß an den ansteigenden Kurven die Decke ausgearbeitet sein; je flacher die Wölbung ist, um so gleichmäßiger und im allgemeinen stärker muß die Decke sein. So hat denn auch Stainer an der Hohlkehle eine Stärke von nur 1 mm.

Wenn der Leim getrocknet ist, werden die Ränder mittels Feilen, Glaspapier usw. rund gemacht und der Untersattel eingesetzt.

Wir schreiten zur Verfertigung des Halses mit der Schnecke (Fig. 9). Aus dem Stück Ahornholz wird, nachdem die Schablone aufgezeichnet ist, das überflüssige Holz aus-

gesägt, dann mit Messer und Meißel die Schnecke ausgestochen und geschnitten, der Wirbelkasten herausgearbeitet, die Wirbellöcher eingebohrt und endlich die Schnecke noch gerändert, worauf man den unteren Teil, den Halsfuß, in den oberen Klotzen etwa bis zur Einlage genau einläßt und fest einleimt, wobei natürlich ein Stück der Zargen und des Klotzens herausgestochen wird. In früheren Zeiten wurde der Hals auf die



Fig. 11.

Zargen direkt aufgesetzt und durch einen meist vorher in Salzwasser gelegten geschmiedeten eckigen Nagel, der vom Klotzen von innen her durch den Hals geschlagen wurde, festgehalten. Die alten Geigenmacher des sächsischen Voigtlandes machten sogar Hals und oberen Klotzen aus einem Stück. Die beiden letztgenannten Methoden sind veraltet und werden heute nicht mehr angewendet; sie sind nicht genügend solid und insbesondere wird dadurch der Hals mit der Zeit nach vorn gezogen, so daß die sogen. „Lage" bei der Spielart zu niedrig wurde, was auf Ton und Spielweise ungünstig einwirkte. Das Griffbrett wird sodann aufgepaßt, leicht hohl gehobelt und, da es vor der Lackierung wieder entfernt wird, leicht aufgeleimt, der Hals zugeschnitten, fein nachgearbeitet und der Obersattel angebracht. Zum besseren Verständnis der Leser bringen wir in Fig. 10 eine Illustration des fertigen Randes an den Ecken, der Einlage und der ʃ-Löcher. Man beachte wie die Spitze der Einlage (nach dem Vorgang des Stradivarius) bei dem oberen Eck nach dem unteren und beim unteren nach dem oberen ausläuft, ferner die dem Stradivarius eigene, besonders schwungvolle Schweifung der Außenkonturen. Das schön geschwungene ʃ-Loch ist nach dem besten Muster des Großmeisters von Cremona geschnitten. Damit es sich wirksamer abhebt, ist sein unterer Teil (die sogen. F-Klappe) leicht ausgekehlt. Zur Vergleichung zeigen wir in Fig. 11 Typen von Schalllöchern des Stradivarius, Josef Guarnerius del Gesù und des Paolo Maggini.

Nachdem nunmehr das Griffbrett wieder abgenommen ist, kann zur Lackierung geschritten werden. Es ist jedoch gut, wenn man, ehe man sie vornimmt, was am besten in der heißen Jahreszeit geschieht, die Geige noch einige Monate lang der Luft aussetzt. Das Holz nimmt dadurch eine leicht bräunliche Färbung an und tritt nachher unter dem Lack um so klarer und feuriger hervor. Von einer Beizung des Holzes (Bestreichen mit irgend einer färbenden Flüssigkeit), die meist ein künstliches altes Aussehen des Holzes hervorrufen soll, ist abzuraten, da dies oft auf Kosten der Dauerhaftigkeit des Instruments geschieht und wohl auch den Ton ungünstig beeinflußt. Es gibt allerdings auch harmlose Beizen, die das Holz nicht angreifen. Gegen ihre Anwendung läßt sich kaum etwas sagen.

Das Kapitel von der Lackbereitung ist nun bekanntlich ebenso schwierig wie umstritten. Wir wollen hier nur die Hauptgesichtspunkte dieses Prozesses hervorheben. Soviel ist sicher, daß für die Lackierung feiner Instrumente gewöhnliche Spirituslacke zu verwerfen sind, weil sie, obwohl sehr rasch trocknend, den Geigenkörper mit einer zu starren und die Schwingungen des Holzes hindernden Hülle umgeben. Man wendet vielmehr, wie wohl auch die alten Italiener, die sogen. Oellacke an. Sie sind eine Mischung aus sogen. harten Harzen (wie Bernstein, Kopal), weichen Harzen (z. B. Wacholderharz, Mastix, Elemi), Farbstoffen (wie Drachenblut, das im Handel kaum mehr echt zu bekommen ist, Gummigutti, Safran), sogen. fetten Oelen (wie Leinöl) und flüchtigen Oelen (z. B. Terpentinöl). Es gibt hier natürlich eine Unzahl von Rezepten, und jeder Geigenmacher wahrt das seinige als tiefstes Geheimnis. Fast jedes Jahr wird mit pomphaften Worten die Wiederentdeckung des altitalienischen Geigenlackes verkündigt, meist von Dilettanten. Aber es wird jedesmal nicht lange darauf wieder still. Der leidende Teil ist dabei das Publikum, das doch so vernünftig sein sollte, dem solid arbeitenden Künstler mehr Vertrauen entgegenzubringen, als irgend einem Charlatan; denn alle diese Sensationsentdeckungen und -Erfindungen, die in kürzester Frist klanglos zum Orkus hinabsinken, haben es nur auf den Geldbeutel des Publikums abgesehen. Es ist im Interesse der Kunst sehr zu bedauern, daß die tüchtigen Geigenmacher ihre Kenntnisse der Lackbereitung mit ins Grab nehmen, wenn es auch anderseits wohl begreiflich erscheint, daß ein Künstler sein bewährtes Verfahren nicht dem nächsten besten preisgeben will.

Der Lack nun wird in einzelnen Schichten aufgetragen. Die jedesmalige Lackierung mit Oellack nimmt geraume Zeit (viele Wochen) zum Trocknen in Anspruch, während man bei Verwendung von Spirituslack schon in einigen Tagen weit kommt. Ist der Trockenprozeß vorbei, so wird der Lack mit Wasser oder Oel und feinst geriebenem Bimssteinmehl abgeschliffen. Dann wird das Griffbrett von neuem und diesmal fest aufgeleimt, die Wirbel werden eingepaßt, der Knopf wird eingesetzt, der Saitenhalter angebracht, der Stimmstock gemacht, eingepaßt und eingesetzt, der Steg aufgesetzt, die Geige mit Saiten bezogen und spielfertig gemacht. Der Stimmstock ist einer der wichtigsten Bestandteile, gewissermaßen der Regulator. Deshalb nennen ihn die Franzosen mit Recht l'âme, die Seele. Es ist eine zylindrische Säule aus feinstem

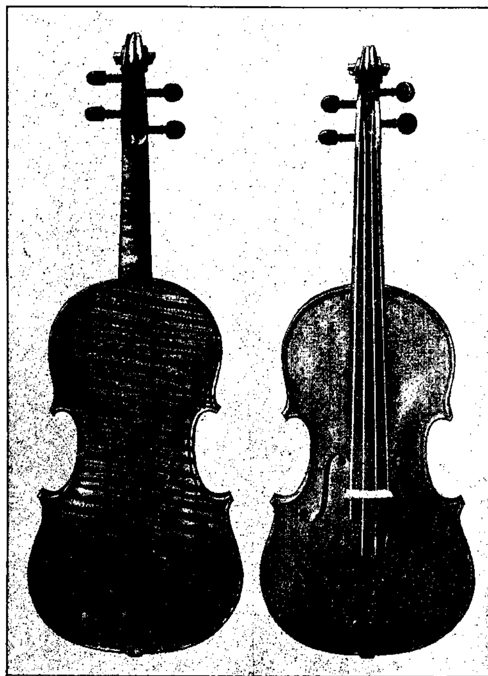


Fig. 12. Fig. 13.

Fichtenholz; nur das beste Resonanzholz kann man dazu brauchen. Der Durchmesser des Stockes beträgt etwa 6 mm. Er soll normal einige Millimeter hinter dem rechten Stegfuß senkrecht

stehen und haarscharf an Deckel- und Bodenwölbung sich anpassen. Durch Verwendung von weicherem oder härterem Holz, Verlängerung oder Verkürzung, durch die minimalste Verschiebung von seinem Standort wird die Qualität des Tones beeinflußt. Die richtige Stärke, Länge und Stellung herauszufinden, ist kein leichtes Geschäft und gelingt oft erst nach längerem Experimentieren.



Fig. 14.

Nun ist unsere Geige fix und fertig. Die Figuren 12 und 13 zeigen Vorder- und Rückansicht des fertigen Instruments. In Fig. 14 sehen wir die vollständig ausgearbeitete Schnecke.

Das neue Instrument soll gleich von Anfang an einen kräftigen hellen Ton haben und leicht ansprechen. Wenn der Ton etwas holzig sich anhört, so schadet das nichts, er soll nur nicht kratzend und ungleichmäßig sein. Das ließe auf eine fehlerhafte Ausarbeitung der Decke schließen. Ein gut gebautes neues Instrument aus vorzüglichem Material wird in den ersten 8—14 Tagen leicht ansprechen und gut klingen. Wird es dann weiter ausgespielt, so bekommt der Ton mehr Festigkeit, aber auch eine gewisse Härte, die dem Ohre weh tut. Jetzt heißt es: Nicht die Geduld verlieren, sondern fleißig in allen Lagen und Tonarten weiterspielen! Ja keine Künsteleien vornehmen durch Dünnermachen der Decke, Veränderungen des Baßbalkens 2c.! Nach einigen Monaten hat dann das Instrument diese Periode seiner Entwicklung durchlaufen und allmählich gesellt sich zu der erlangten Festigkeit des Tones wieder die Weichheit und leichte Ansprache.

Geigen, wie die, deren Entstehung wir soeben vorgeführt haben, nennt man „über Form gebaut", zum Unterschied von billigen Instrumenten, die ohne Anwendung einer Form gemacht werden, weshalb hier die Akkuratesse des Baues natürlicherweise fehlt. Bei Geigen der letzteren Gattung wird zuerst der Boden gearbeitet, dann werden die Zargen gebogen und aufgesetzt, und jetzt erst die Klötzen eingepaßt, die infolgedessen nicht so genau anschließen, wie wenn nach der Form gearbeitet wird. Aber es arbeitet sich so bedeutend rascher.

In den inneren Boden der Geige leimt der Geigenmacher gewöhnlich seinen Zettel ein, so daß er durch das linke Schallloch sichtbar ist. Manche benützen danebenher noch einen Brandstempel.

Da nur die allerwenigsten sich ein wirklich gutes altitalienisches Instrument zu beschaffen vermögen, so kann man dem Violinspieler, der doch eine gute Geige sein eigen nennen möchte, in seinem eigenen Interesse ehrlich raten, sich ein von einem tüchtigen Künstler aus feinem Material hergestelltes neues Instrument anzuschaffen und einzuspielen. Die Befriedigung wird nicht ausbleiben.*
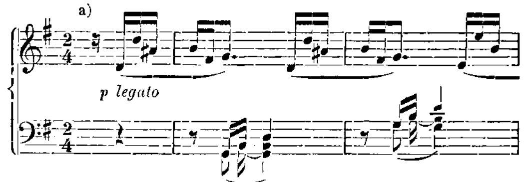
Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke.

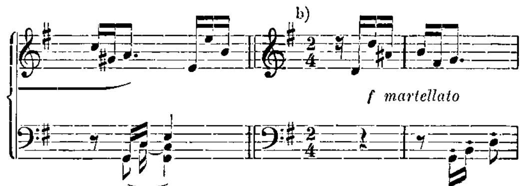
Von Dr. **G. Münzer.**

9. Die Sonate.
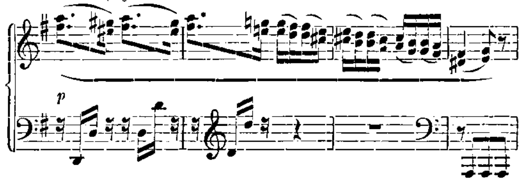
Diejenige Tonform, die der Laie am „schwersten verständlich" findet, ist die Sonate. — Da „Klassiker" es sind, die vorzugsweise Sonaten geschrieben haben, so überträgt sich die unbegründete Abneigung auch auf jene. Man glaubt, daß die Klassiker sehr gravitätische, würdige Herren gewesen seien, deren Lebensaufgabe darin bestand, „unverständliche", „schwere", „unmelodiöse" Musik zu schreiben. Die Phrase: „Ich höre Musik gern, aber die Klassiker sind mir zu schwer," kann man immer noch zu hören bekommen. Versuchen wir darum hier einmal, den Klassikern und ihren Sonaten zu Leibe zu gehen. Als erstes Beispiel diene uns der erste Satz der entzückenden Sonate op. 14 in G dur von Beethoven.

Sie beginnt mit einem anmutigen, liebenswürdigen Thema:
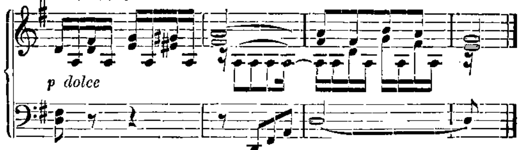




aus dem sich eine reizende Kantilene entwickelt. Ueber einer leisen Sechzehntelbewegung flüstert die zärtliche Melodie dahin. Nach einem Abschluß und kurzem Uebergange hören wir einen neuen Gedanken in der Dominant-Tonart, fast noch schmeichelnder als den ersten:



Endlich huscht der Satz mit einer losen 32tel-Passage — es klingt aus ihr wie silbernes Lachen — in einen duettartigen Schluß hinein:



Das alles ist nicht „klassisch", sondern anmutig-graziös, duftig, wie ein Narzissenbeet. Freilich darf die Sonate nicht so gespielt werden, wie etwa die Karikatur oben bei b zeigt, die man mit Entsetzen gar oft vernehmen kann. Ungeschickte, rohe Hände mißleiteter Dilettanten und Klavierlehrlinge beiderlei Geschlechts, die sich gerade an dieser „instruktiven" Sonate zu versündigen pflegen, haben überhaupt zu jener merkwürdigen Auffassung von der klassischen Musik das meiste beigetragen. — Der Laie, der beim wiederholten Anhören einer klassischen Musik nur unangenehme Geräusche hört, allenfalls den Eindruck von Notenmumien erhält, mag immer zuerst schließen, daß die Ausführung schlecht war (sogar wenn ein berühmter Tastenhauer am Flügel saß!).
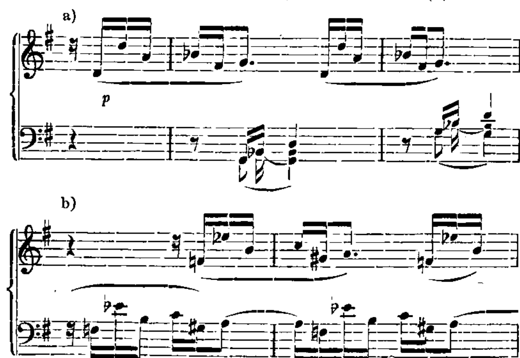
---

* Auf tüchtige deutsche Geigenbauer der Gegenwart werden wir in der „Neuen Musik-Zeitung" ebenfalls noch zu sprechen kommen. Ein folgender Artikel wird sich zunächst mit einem Stuttgarter Geigenmacher beschäftigen. Red.
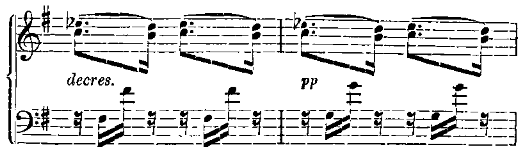
„Die Seele allein" spricht Polyhymnia aus. Dieses ewig schöne Dichterwort hat seine Gültigkeit in der klassischen Musik nicht verloren. Nein, gerade hier erfährt es seine schönste Bestätigung. Gewiß wird dem Laien beim *ersten* Anhören eines großen, ihm unbekannten klassischen Werkes der Inhalt nicht immer sogleich klar werden. Es geht ihm dann wie dem Knaben, der vor lauter Bäumen den Wald nicht sah. — Er mag sich dann die Mühe nicht verdrießen lassen, dasselbe Stück öfters anzuhören. Gerade so, wie er ein großes, figurenreiches Bild wiederholt betrachten würde, um es verstehen zu lernen.

Hören wir also den ersten Teil unseres Allegro — meinetwegen wiederholt — aufmerksam an, so würde er uns als eine wunderschöne einzige Melodie erscheinen, aber es werden uns innerhalb derselben jene drei Gedanken, die wir oben schon betrachtet, besonders auffallen. Der zweite Teil hebt sich vom ersten durch die Dominant-Tonart, seine Rhythmik und die Terzengänge ab, der dritte von den beiden ersten durch seinen duettartigen Bau. Derartige musikalische Kontraste enthält jeder erste Teil einer Sonate. Es sind deren meist drei — mindestens zwei — und man unterscheidet sie als *Vordersatz*, *Seitensatz* und *Schlußsatz*.*

Der Bau dieser „Sätze" bietet im einzelnen nichts Neues. Die *Periode* ist auch hier der Keim des musikalischen Lebens, wie im kleinsten Liede. Auch die Aneinanderreihung verschiedener musikalischer Gedanken zu einem neuen Ganzen hatten wir schon wiederholt gesehen. Soweit wäre also an der Sonate nichts besonders Bemerkenswertes. In allen Formen aber, die wir bis jetzt betrachtet haben, hat es der Komponist bei einem einfachen *Gegenüberstellen* oder *Aneinanderreihen* der Gedanken bewenden lassen. Im dreiteiligen Liede war auf den Hauptsatz das Alternativ und am Schlusse wieder der Hauptsatz gefolgt. Aehnlich lösten beim Rondo der Hauptsatz und seine Nebensätze einander ab. *Anders verfährt der Komponist in einer Sonate.* Sehen wir, was auf den ersten Teil der G dur-Sonate noch folgt: es beginnt, nachdem er in der *Dominant-Tonart* geschlossen, ein neuer Abschnitt. Dieser bringt zunächst den Anfang, aber in moll (a).
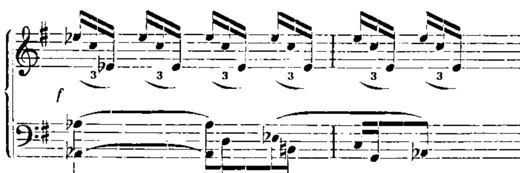


Das anmutige, liebenswürdige Thema erscheint verdüstert, dann sogar streitlustig (b). Durch das wieder aufgenommene Seitenthema tritt vorübergehend eine Beruhigung ein. Aber wie Schwüle und Ruhe vor dem Gewitter verspürt man es bei:
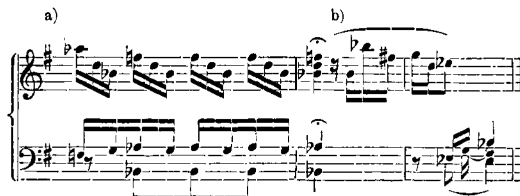


* Unter Satz versteht man in der Musik sehr verschiedenes, nämlich jeden zusammenfassenden Teil; so kennen wir u. a. den viertaktigen Vorder„satz" einer Periode, den Haupt„satz" des Tanzes. So nennt man auch die einzelnen Unterteile des ersten Sonatenteils: „Vorder-, Seiten- und Schlußsatz" — nennt aber auch den ganzen großen *ersten* „Akt" einer Sonate den ersten „Satz" derselben.

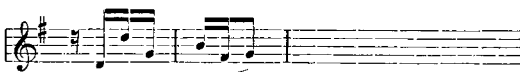
Und siehe, schon bricht es los:



Was ist doch in unser, früher so liebenswürdiges Thema gefahren, daß es nun so tobt und wettert? Es poltert und rumort im Baß wie ein rechter Wüterich von Profession, bis es schier nimmer schnaufen kann und sich verpusten muß (a). Dann geht das Lamento noch einmal an (b):



Was doch aus einem Menschen, will sagen einem Thema alles werden kann! Wohin soll das alles führen? Soll schlecht Wetter bleiben? — Nein, so arg wird es nicht. Die alte, freundliche Natur gewinnt doch endlich wieder die Oberhand, und wenn wir hören:



so scheint die Sonne wie zuvor. Dieser ganze Teil bringt somit keine neuen musikalischen Gedanken, aber die alten in neuer Formung und in neuer Beziehung zueinander. Es ist der für die *Form der Sonate* charakteristische „*Durchführungssatz*". Es ist derjenige Teil, worin der Komponist seine Ideen in jeder Weise frei und ungehemmt entwickeln kann. Natürlich ist dieses Ausspinnen der Ideen kein willkürliches, etwa in der Weise, daß der Komponist eine Reihe von Variationen zu schreiben brauchte, sondern, und das ist abermals charakteristisch und wichtig, es liegt jedem Durchführungsteil eine *planmäßige Entwicklung* zugrunde. In dieser Sonate hat Beethoven mit Absicht den heiteren Stimmungsgehalt des ersten Teiles ganz allmählich in das Gegenteil gekehrt. Er erreicht dadurch zu dem heiteren ersten Teil einen glücklichen Gegensatz. Auf den Durchführungssatz folgt in der Sonatenform die Repetition des ersten Teiles, hier sogar ziemlich notengetreu. Nur die Tonart des Seitensatzes ist geändert, statt der Dominante die Tonika. Wir haben im großen also auch in der Sonatenform wieder eine Dreiteiligkeit der Form: den ersten Teil — die Durchführung — die Wiederholung des ersten Teils. So hat sie mit andern betrachteten Formen wohl die Rückkehr zum Anfang gemeinsam, aber der Verlauf des Ganzen ist doch anders. Die Rückkehr folgt erst nach einem *Kampf*, nach einer *weiten Entwicklung*. Wie erweiterte sich der Stimmungsbereich des anfangs so heiteren Stückes in der Durchführung! Das ist etwas Neues, Herrliches, in keiner anderen Form war dies möglich.

Wer es liebt, sich bei Musik etwas zu „denken", für den führt diese Sonate den Spitznamen „Ehestandssonate". Nach Beethovens eigenen Worten soll er darin einen Streit „zweier Prinzipien oder einen Dialog zwischen Mann und Frau" geschildert haben. Es ist leicht, Szenen der Zärtlichkeit im ersten Teil, Schmollen, Streit und Versöhnung in der Durchführung zu finden, wenn man es nicht vorzieht, sich an dem rein musikalischen Genuß zu ergötzen, den die eigenartige Wandlung der Themen gewährt.

Dies also wäre die so „gefürchtete Sonatenform". — Wir wollen uns an diesem klaren schönen Beispiel ihr Wesen so recht einprägen. Also: der erste Teil (mit Vorder-, Seiten- und Schlußsatz), die Durchführung, die Wiederholung des ersten Teiles. — Wichtig ist, wie wir sahen, bei einem Stück in Sonatenform besonders aufmerksam am Anfang zu sein, weil alles übrige eine logische Folge des Anfangs ist. Damit die Hörer die Hauptthemen nur ja gut behalten, läßt der Komponist den ersten Teil sogar repetieren.

Wir werden Werke auch dieser Form nun leichter auffassen, wie wir einen gesuchten Gegenstand leichter finden, wenn wir wissen, wie er etwa aussehen mag. Wir wollen uns das nächstemal noch mit einem Sonatensatz von etwas größerer Ausdehnung beschäftigen: dem ersten Satz der „Pathétique".

(Forts. folgt.)

Der Monatsplauderer.

Novitäten.

Repetitio est mater studiorum.

Die Saison beginnt. Die sommerlang so mageren Kunstrubriken unserer Journale strecken sich. Die Konzertvereine und Konzertunternehmungen rücken mit ihren Winterprogrammen heraus. Stolz präsentiert sich die Liste der Novitäten. Fett gedruckt mit dem selbstbewußten Beisatz: „Zum überhaupt ersten Male" schreien uns die Uraufführungen aus dem allgemeinen Chorus an. Und wirklich kann man im allgemeinen wohl nicht klagen. Richard Wagners Mahnung: „Kinder, macht Neues und abermals Neues" hat sich unseren Dirigenten gut eingeprägt. Wir hören des Neuen genug, aber wir hören es viel zu wenig. Und hierin glaube ich an der Wurzel des Uebels unserer modernen Musikpflege zu rühren.

Wäre es z. B. mit Beethovens „Neunter" oder Wagners „Tristan" bei der ersten Aufführung nach der Meinung der Menge und der Wortführer der öffentlichen Meinung gegangen, so wären diese Werke danach schleunigst wieder ins Archiv zurückgewandert. Aber das war glücklicherweise nicht der Fall. Indem weitsichtige Pioniere trotz des Geschreis der Professoren und Routiniers, die hier mit dem großen Haufen brüderlich Hand in Hand gingen, solche Werke immer wieder aufführten, verloren sie für die Hörer das Befremdende, ganz von selbst wuchs die Gemeinde der Verstehenden und heute zählt man diese Musiken allgemein zu den genialsten ihrer Schöpfer. Im ähnlichen Falle befinden sich unsere Modernen. Ich will durchaus nicht behaupten, daß unter den für dieses Jahr angekündigten Neuheiten ein „Tristan" oder eine „Neunte" sich befinden. Aber darin besteht unzweifelhaft die Analogie, daß man hier wie dort Kompositionen vor sich hat, die in einem sehr komplizierten und ungewöhnlichen Stil sich bewegen. Hier kann auch der Geübte nicht auf den ersten Horch orientiert sein. Hier ist Verwirrung und Befremdung bei den Laien viel natürlicher als es das Gegenteil wäre. Aber diesen vorläufigen Zustand der Ratlosigkeit für die rechte Verfassung zur Abgabe eines gültigen Urteils zu halten, sollte man sich nachgerade hüten. Eine vernünftige Kunstpolitik wird also empfehlen, den zum Urteil Berufenen möglichst oft Gelegenheit zu geben, das Werk zu hören. Bleibt der Eindruck auch danach, statt sich zu steigern, noch matt und unklar, so mag darüber der Stab gebrochen sein.

Wie geht es aber heutzutage? Die Novität wird angesetzt. Der Dirigent gibt sich saure Mühe, sie so plastisch als möglich herauszubringen, die Veranstalter scheuen oft die größten Opfer nicht. Aber danach ist's auch vorbei. Wie lebhaft das Werk interessiert hat, mit der Aufführung scheint das Interesse der Künstler daran erschöpft zu sein. Vivat sequens heißt die Parole! Zu einer Ueberprüfung des ersten empfangenen Eindrucks kommt es nie. Man hetzt Publikum und Kritik lieber aus einer Sensation in die andere. Das sieht großartig genug aus in der statistischen Uebersicht. Aber für die Kunsterziehung hat es nur wenig Wert. Würde diese Wahrheit allgemein und namentlich auch von der Kritik mehr erkannt und praktisch beherzigt, in der Weise, daß nicht derjenige Konzertleiter zuhöchst gepriesen wird, der die meisten Novitäten bringt, sondern derjenige, der da in zielbewußter Weise, konsequent und unter Verzicht auf den Quantitätspreis energisch auf die häufige Wiederholung der einstudierten Neuheiten losarbeitet, so stünde es anders um unser Kunstleben. Der Nimbus so mancher Komposition, die in der modernen Musikgeschichte mit einem großen Premierenerfolg eingezeichnet ist, würde verfliegen. Aber manche Werke, die beim ersten Auftauchen keineswegs die Zustimmung der Mehrheit fanden, würden ans Herz des allgemeinen Musiksinnes langsam aber sicher emporwachsen.

Mit dem „großzügigen" Betrieb der Geschäftskonzerte ist es somit nicht allein getan. Und wenn er noch so sehr „vom modernen Geiste erfüllt" ist, so ergibt sein wirklicher Nutzen für die Propaganda der modernen Musik zumeist nicht mehr als Null. Er dient nur dazu, die Anschauungen über das Wesen der modernen Musik zu verwirren, Aeußerlichkeiten als die Hauptsache erfassen zu lehren. Wir müssen von der extensiven zur intensiven Musikpflege vorwärtsschreiten. Wirklich erziehlich, den geistigen Gesichtskreis ihrer Hörer bereichernd, haben bei uns nur jene Musikvereinigungen gewirkt, die durch irgendwelche glückliche Umstände (ein festes Stammpublikum oder Konkurrenzlosigkeit) unterstützt, einen kleinen Kreis von Werken immer wieder vorführen konnten und dabei nicht nur ihre eigenen Leistungen vervollkommneten, sondern — was viel mehr ist — den Geschmack, das Verständnis für diese Werke wirklich vertieft und gesteigert haben. Die Konkurrenz der Geschäftskonzerte hat freilich die Zahl der aufgeführten Novitäten vermehrt, sie hat aber deren Wiederholung fast unmöglich gemacht, weil das Interesse der Menge stets durch Neues, Neueres, Neuestes aufgepeitscht werden muß und damit der gedeihlichen Entwicklung den schlimmsten Schaden bereitet.

Die Angelegenheit ist nachgerade eine der wichtigsten musikalischen Kulturfragen der Gegenwart, ja der Hauptpunkt der gesamten modernen Kunstwirtschaft. Auf dem Gebiete der dramatischen Musik sind wir auf diesem Wege schier zum Bankerott gelangt. An den fünf Fingern der Hand kann man die Werke herzählen, die seit dreißig Jahren entstanden sind und einen festen Platz im Repertoire gewonnen haben. Die Folge davon ist die erschreckende Armut unseres heutigen Opernspielplans. Eine sehr geringe Anzahl von Werken wird immer und immer wieder „abgespielt", bis die Leute einen wahren Ueberdruß daran bekommen. Schon ist es an vielen Orten, dank dem leichtfertig betriebenen Raubbau sogar mit Wagner so weit, den die jüngere Generation fast bis zur Entleerung genießt, sehr entgegen der ausgesprochenen Absicht des Meisters, der seine Musikdramen nicht als Repertoirefutter, sondern als Festspiele geschaffen hat. Während sich nun die Wirkung des alten Spielplanbestandes immer mehr abschwächt, ja sein Kreis mit den Jahren natürlicherweise immer mehr einschmilzt, steht diesen Verlusten seit einem Menschenalter ein kaum nennenswerter Zuwachs entgegen. Man hat wohl hie und da versucht, einige ältere Opern wieder aufzunehmen und den Vorrat an Spielwerken eventuell durch Neubearbeitungen verblaßter Glanzstücke der Vergangenheit zu erweitern. Aber allen diesen Versuchen fehlte doch der nötige Ernst und Nachdruck. Man begnügte sich, ein flüchtiges Augenblicksinteresse wachzurufen, heimste das konventionelle Lob der Kritik über die „Ausgrabung" ein, freute sich der guten Figur, welche das Ding im statistischen Jahresausweis machte und legte die Oper, die somit ihre Schuldigkeit getan hatte, nach ein paar Aufführungen wieder beiseite.

Und genau so geht es mit den wirklichen Novitäten. Man spielt sie höchstens genau so lang, als sie die Neugierde beschäftigen. Sobald die erste, schlecht besuchte Vorstellung kommt, muß das Werk vom Spielplan wieder verschwinden. Und der Saisonwechsel bedeutet bei uns gewöhnlich den Tod aller Novitäten. Denn im Sommer vollziehen sich die Personalwechsel unserer Bühnen, das Ensemble ist nicht mehr komplett, die Neu-

eingetretenen müssen erst rasch die dringenden Notwendigkeiten des Ortsrepertoires nachstudieren und die Neuheiten der letzten Saison gelten nie als dringend. Es rücken neue Novitäten an und, wenn einmal günstigenfalls etwa Zeit wäre, die Novität des Vorjahres nachzustudieren, dann haben die Veteranen des Ensembles ihre Rollen so sehr schon vergessen, daß eine Wiederaufnahme einer kompletten Neustudierung gleichkäme. Eine solche will die Direktion natürlich nicht riskieren. Es befördert nicht das Prestige der Bühne mehr, gibt viel Arbeit und hat fürs Publikum keinen besonderen Reiz. Daher denn diese ungeheure Leichenhalle, worüber die Inschrift „Moderne Oper" steht. Daher das ewige Lamento „unserer Alten" über die „Sterilität" des modernen Opernschaffens. „Wirtschaft Horazio, Wirtschaft!" Eine kluge, nicht vom Krämerstandpunkt des augenblicklichen Gewinnes ausgehende, vorsorgliche und weitsichtige Kunstpolitik tut uns not, das Après nous le déluge-Prinzip der Kunstmakler ist unser Unglück. Bevor die Theater nicht einsehen, daß sie sich selbst ins Fleisch schneiden, wenn sie gar nicht darauf bedacht sind, auf eine moderne, ständige Repertoirebildung zu achten und zielbewußt die Erhaltung der Neuheiten im Repertoire anzustreben, wird es nicht besser werden.

Ja, aber wie das anstellen? So fragte mich neulich ein solcher Kunstgeschäftsmann, dem ich meine Gedanken über diesen Punkt auseinandersetzte. „Wenn die Leute die neuen Opern nicht besuchen", sagte er, „so könnt ihr euch die Finger wund schreiben, es hilft doch nichts."

Sehr richtig. Man sollte endlich anfangen, den Einfluß der Presse auf den Besuch der Kunstinstitute nicht zu überschätzen. Man kann das Publikum in die guten Opern und Konzerte nicht hineinschreiben. Wenn man dies oft und stets nur mit geringem Erfolge getan hat, so hat man eben den Hebel an der falschen Stelle eingesetzt. Auf das Publikum wirkt erfahrungsgemäß vor allem die Darbietung, der Künstler. Das Kunstwerk selbst kommt erst in zweiter Reihe in Betracht, es wird von der Menge immer nur durch das Medium der Interpreten genossen. Das ist das Geheimnis der „großen" Erfolge. Aber ein kluger Kunstpolitikus müßte da eben zusehen, „wie er den Wahn fein lenken mag, ein edler Werk zu tun." Zwingt das Publikum, durch berühmte Gäste immer wieder, die Novität zu besuchen, laßt ihm dadurch das Werk vertraut werden, so wird es bald aufhören, als „Novität" zu wirken und dem eisernen Bestand seines geistigen Lebens einverleibt werden. Versäumt keine Gelegenheit, bei Festvorstellungen und anderen äußeren Anlässen, wo der Besuch des Theaters von vornherein gesichert ist, ein neueres Werk anzusetzen, gewöhnt die Leute systematisch an neue Werke, die die Gewähr der Lebensfähigkeit in sich tragen, und unser Spielplan wird in zehn Jahren anders ausschauen! Warum läuft die große Menge immer wieder zum „Faust", zur „Mignon" usw.? Zu Werken, welche die Kritik ihm nicht herausstreicht, oft recht geringschätzig beurteilt? Weil ihm diese Opern durch die vielen Gastspiele darin lieb und vertraut geworden sind. Das hat die große X. so gemacht, und die große Y. so, und die noch größere Z. wieder anders. Das gibt Vergleiche, Gesprächstoffe ohne Ende, das schafft alle die Sensationen, die ein gutes Werk nötig hat, um sein „Glück" in der Welt zu machen.

Also liegt das Schicksal der Moderne eigentlich in der Hand und in der Hartnäckigkeit geschickter Unternehmer und wohlwollender Künstler? Gewiß, zum guten Teile! Von Tichatschek hörten wir anläßlich seines Jubiläums, daß er seine Gastspielhonorare ermäßigte, wenn der „Tannhäuser" mit dabei war. Natürlich beeilten sich die Direktionen, das Werk zu erwerben oder wieder anzusetzen, und auf diese Weise hat der Künstler nicht wenig zur Verbreitung und Popularität des „Tannhäuser" beigetragen. Sänger so idealen Charakters werden natürlich selten sein. Aber es gibt Wege, von außen auf sie einzuwirken, wo der Antrieb von innen versagt. Hier ist die Kritik im Amt. So machtlos sie der großen Menge gegenüber ist, so willig beugen sich Impresario, Theaterdirektor und Mime ihrem Einfluß. Wenn sich die Kritik z. B. das Wort gäbe, berühmte Sänger, die immer nur ihre alten Paraderollen absingen, einfach zu ignorieren, so schlüge der Wind bald um. Zumal wenn man im Gegensatz dazu denjenigen Gästen ein besonderes Wohlwollen angedeihen ließe, die wenigstens einen Abend der modernen Produktion widmen. Die Kritik braucht ferner nur übereinzukommen, eine Zeitlang unnachgiebig zu fordern, daß bei Gastspielen auf Engagement neben den Rollen des alten Repertoires stets auch eine neue gewählt werden müsse, so würden wir Wunder sehen, wie rasch sich die Künstler beeifern würden, diesem kategorischen Imperativ zu willfahren. Und das alles im besten, wohlverstandenen Interesse unseres Opernwesens. Abgesehen von der größeren Bewegungsfreiheit, die ein stehendes Repertoire von größerem Umfang gewährt: so werden sich manche Werke unter dem Einfluß neuer Zeitströmungen plötzlich als Attraktionen erweisen. Man denke nur an die Renaissance, die „Hoffmanns Erzählungen", also eine „alte" Oper in neuerer Zeit erlebte, nachdem das Werk längere Zeit an unsern Bühnen eben nur vegetiert hatte. Und es ist immer wahrscheinlicher, daß ein noch in der Praxis lebendiges Werk plötzlich in der allgemeinen Wertschätzung steigt, als daß sich jemand unter dem Einfluß einer neuen Strömung eines vergessenen Werkes wieder erinnert.

Kein Vernünftiger wird verlangen, daß Werke, die nicht lebensfähig sind, künstlich gehalten werden. Aber man werfe doch die Flinte nicht allzufrüh ins Korn. Ich bin überzeugt, daß wir fünf bis sieben moderne Werke mehr im Repertoire der Gegenwart hätten, wenn man sich ordentlich darum angenommen hätte. Keine Aufpäppelung der Zeitgenossen wünsche ich, aber daß man sie unter gleich günstige Bedingungen stelle wie die Alten, die ohnehin mit dem ungeheuren, gar nicht wettzumachenden Prestige ihrer geschichtlichen Berühmtheit wirken. Also: laßt ihr freie Bahn und es wird sich bäldlich zeigen, ob auch sie die Wunderkraft besitzt, die Menschen zu erheben und zu beglücken. Wagners: „Kinder, macht Neues und abermal Neues" heißt also ins Praktische richtig ausgelegt: führt das Neue aber und aber auf, und zwar so oft, bis es aufhört „neu" zu sein. Es lebe — die Wiederholung!

Dr. Richard Batka.



Büste von Joseph Joachim.
Nach dem Leben modelliert von Otto Lessing. (Text siehe S. 19.)

Unsere Künstler.

Dr. Felix v. Kraus und Adrienne v. Kraus-Osborne.

Zu den markantesten Erscheinungen des heutigen Opern- und Konzertlebens zählt das Ehepaar Kraus-Osborne, der gefeierte Bassist Dr. Felix v. Kraus und seine nicht minder wohlbekannte Gattin, die Altistin Frau Adrienne v. Kraus-Osborne. Felix v. Kraus wurde am 3. Oktober 1870 zu Wien als Sohn eines vor einigen Jahren vom Kaiser von Oesterreich in den Adelsstand erhobenen Generalstabsarztes geboren. Er studierte nach Absolvierung des Gymnasiums an der Universität der schönen Donaustadt Philologie und Musikgeschichte, und promovierte im Dezember 1894 in Wien zum Doktor der Philosophie. Da er im Besitze einer selten schönen Stimme war, hatte er, angeregt durch seine musikalischen Studien, schon während seiner Universitätszeit fleißig dem Gesang obgelegen und auch systematischen Gesangunterricht genossen; in der Hauptsache aber verdankt der Künstler, der später auch noch einige Monate bei Julius Stockhausen in Frankfurt studierte, sein Können dem eigenen rastlosen und energischen Streben; er ist das glänzende Beispiel eines durch eigene Kraft bis zur Meisterschaft gelangten und zu hoher künstlerischer Vollendung durchgedrungenen Autodidakten, der, was wir heute an ihm bewundern und rühmen, in erster Linie, ja fast einzig, sich selbst zu verdanken vermag. So konnte denn Dr. v. Kraus, nachdem er seine akademische Bildung abgeschlossen, auch gleich an die Ausübung des ihm vor anderen zusagenden Sängerberufes schreiten und man kann wohl sagen, daß ihm als Künstler eine ungemein günstige und schnelle Karriere beschieden gewesen ist. In Wien vorläufig seinen Wohnsitz beibehaltend, bereiste er in jeder Wintersaison die meisten großen und mittleren Städte Deutschlands und Oesterreichs, teils eigene Liederabende veranstaltend, teils in Oratorien und anderen großen Konzertaufführungen als Solist auftretend. Sein Ruf wuchs zusehends, besonders nachdem er in einer Saison mehrmals im Leipziger Gewandhause gesungen hatte, und sich auch bei dem so anspruchsvollen und kritischen Berliner Publikum in glänzender Weise einzuführen wußte. Bald gehörte Dr. v. Kraus zu den gesuchtesten Gesangskräften des deutschen Konzertsaals und veranstaltete alljährlich in den größeren Musikstädten eigene Liederabende, die stets ausverkauft waren. So kam es, daß man auch in Bayreuth auf den Künstler aufmerksam wurde und ihn zu einem Probesingen nach Villa Wahnfried lud. Der Erfolg war derartig, daß Kraus sogleich berufen wurde, den Hagen und den Gurnemanz bei den Festspielen des Jahres 1899 zu singen. Während erstere Rolle dem des Bühnengesangs und des Sichbewegens auf der Szene noch Unkundigen nicht gleich vollständig nach Wunsch gelingen wollte, erzielte er als Gurnemanz im „Parsifal" durch sein herrliches Organ und seinen edlen, in Wohllaut und ergreifendem Ausdruck getauchten, wie stilistisch ganz unvergleichlichen Vortrag einen so durchschlagenden Erfolg, daß er diese Partie bis auf den heutigen Tag im Festspielhause vertritt. Auch den Landgrafen im „Tannhäuser", wie den König Marke in der vorjährigen vielgerühmten Aufführung des „Tristan" in Bayreuth hat der Künstler gesungen; speziell die Gestalt des edlen Fürsten in Wagners erschütterndem Liebesdrama, hat — außer in Karl Perron in Dresden — keinen so würdigen und idealen Repräsentanten wieder gefunden, wie Dr. v. Kraus. In diesen und einigen anderen Rollen gastiert der Sänger seither auch an den größeren deutschen Bühnen, in Holland, am Covent-Garden, Opera-House zu London 2c. Als Konzertsänger hat Dr. v. Kraus, der 1898 vom Herzog von Sachsen-Meiningen zum Kammersänger ernannt wurde und sein Domizil bald darauf nach Leipzig verlegte, während er die Sommermonate mit seiner Gattin auf seinem idyllischen Landsitz in Tirol zuzubringen pflegt, seine anstrengende und umfangreiche Tätigkeit bis auf den heutigen Tag keinen Moment unterbrochen. Sein Name ist einer der meistbegehrten bei allen größeren Veranstaltungen in unseren Konzertsälen und Musikfesthallen, in der Berliner Philharmonie, im Leipziger Gewandhaus, im Kölner Gürzenich, in den Münchner Kaimsälen, im Frankfurter Museum, wie im Mannheimer Rosengarten. Selten oder nie vermissen wir seine und seiner Gattin Mitwirkung bei den Tonkünstlerversammlungen, den niederrheinischen und sonstigen Musikfesten, den Bonner Beethoven-Feiern, den Berliner und Mainzer Händel-Aufführungen, den Bach-, Schumann-, Brahms- und Bruckner-Festen, den Bachschen Passionsaufführungen der Osterzeit und den großen musikalischen Exekutionen eines Händelschen Oratoriums oder der Beethovenschen „Neunten" und Missa, sei es im fernen Norden oder Süden, im Osten oder Westen unseres Vaterlandes oder gar über dessen Grenzen hinaus.



Dr. Felix v. Kraus.
Photogr. E. Neuhaus, Dortmund.

Dr. v. Kraus erscheint, sowohl hinsichtlich seiner stimmlichen Mittel und seiner natürlichen Veranlagung, als auch dank seiner hohen musikalischen Bildung und hervorragenden Kunst des Vortrags für den Konzertsaal wie für die Bühne gleichermaßen prädestiniert — ein nicht allzu häufiger Fall bei einem Sänger unserer Tage. Für den Lieder- und Oratoriengesang zeigt sich seine weiche und schöne Baßstimme ebenso geeignet, wie sie für die Bewältigung der obenerwähnten Partien der Wagnerschen Tondramen auch die nötige Wucht, Tragkraft und Ausdauer besitzt. Die geradezu vollendet zu nennende Schulung seines Organs, sein feines ästhetisches Empfinden und sein reifer Geschmack ermöglichen es dem Künstler, in jeder — auch in technischer — Hinsicht einem jeglichen musikalischen Genre, jeder Stilart der Gesangsliteratur gerecht zu werden. Tonansatz, Atmung, Phrasierung, Aussprache, Akzentuierung, kurz alle Erfordernisse eines vollendeten Gesangsvortrags müssen bei Dr. v. Kraus als schlechthin einwandfrei und in hohem Maße vorhanden bezeichnet werden. Dabei beherrscht er ein sonores, nach Höhe wie Tiefe gleich umfangreiches Organ mit absoluter, nie versagender Sicherheit, während aus seinem Vortrag auch bei den geringsten, scheinbar unwesentlichen Details stets ein tiefes und mitfühlendes Empfinden und ein subtiles künstlerisches Verständnis spricht. Als seiner ganzen Individualität besonders gut entsprechend müssen Aufgaben wie der Christus in der Bachschen Matthäuspassion oder die Lieder Schuberts und Schumanns bezeichnet werden. Das Pathetische, Düstere, Leidvolle, Mystische ist die eigentliche Domäne des Künstlers, der sich der größten Gesanges- und Vortragsmeister der Vergangenheit, eines Julius Stockhausen, Max Staegemann und Eugen Gura, als Nachfolger nicht unwürdig zeigt. —

Seit dem Jahre 1900 ist Dr. v. Kraus mit der ehemaligen Altistin des Leipziger Stadttheaters, der Konzertsängerin Adrienne Osborne vermählt. Frau v. Kraus-Osborne erfreut sich eines kaum geringeren künstlerischen Rufes und Prestiges als ihr Gatte. Sie ist Deutsch-Amerikanerin von Geburt und erblickte das Licht der Welt am 2. Dezember 1873 zu Buffalo am Fuße des weltberühmten Niagara-Falls in den Vereinigten Staaten von Nordamerika. Als Tochter eines angesehenen Arztes genoß das junge Mädchen mit ihren vier Schwestern eine sorgfältige Erziehung im Vaterhause und betätigte seinen bedeutend entwickelten musikalischen Sinn schon frühzeitig durch Erlernung des Violinspiels. Zu einer gründlichen Ausbildung in dieser Kunst schien aber eine Uebersiedlung nach einer der musikalischen Metropolen Europas unerläßlich und so sehen wir die jugendliche Künstlerin bereits 1890 ihr ständiges Domizil in der altberühmten Musikstadt Leipzig aufschlagen. Wie so oft in jungen Jahren, vollzog sich hier bei Adrienne Osborne aber eine Wandlung ihres Geschmacks und ihrer künstlerischen Neigungen. Verlockender, wie das Spiel einer Teresina Tua und eines Sarasate, begann der geheimnis-

reiche Zauber der Opernbühne auf unsere Künstlerin zu wirken und da es an den äußeren Vorbedingungen für die Sänger- und Theaterlaufbahn, Stimme und Erscheinung, nicht fehlte, war der Umschwung schnell vollbracht. Mit noch wesentlich gesteigertem Eifer ging es nunmehr an das Studium des Gesanges. In der rühmlichst bekannten Gesangsmeisterin Augusta Götze fand Fräulein Osborne eine ausgezeichnete Lehrerin und wahrhaft berufene Förderin ihres reichen Talentes. Nachdem die junge Dame bereits gelegentlich einer Privatsoiree im Salon ihrer Lehrmeisterin das Aufsehen aller kunstverständigen geladenen Gäste im allgemeinen, wie keines Geringeren als Meister Anton Rubinsteins im besonderen erregt hatte, zog sie das Interesse der weitesten musikalischen Kreise Leipzigs durch ein eigenes im Frühjahr 1893 veranstaltetes Konzert auf sich. Direktor Max Staegemann, dieser vielerfahrene Kenner und Beurteiler neu auftauchender junger Bühnentalente, entdeckte mit dem ihm eigenen, oft erprobten Scharfblick die verheißungsvollen Gaben dieses vielversprechenden Talents und verpflichtete Fräulein Osborne alsbald für seine Bühne, an der sie bereits im Juli desselben Jahres als Mignon sogleich mit nachhaltigem Erfolge debütieren konnte. Der gar lieblichen Verkörperung des dunkeläugigen Zigeunerkindes ließ die Künstlerin sehr bald eine temperamentvolle Darstellung der Carmen, einen flotten und drallen Hänsel in Humperdincks reizender Märchenoper, einen schelmischen Cherubim in Mozarts „Hochzeit des Figaro", eine lustige Nancy und Frau Reich, sowie eine ganze Anzahl von kleineren, überaus wirkungsvollen Darbietungen folgen. Ihre weiche und leichtflüssige Stimme, ein wohlgebildeter Mezzosopran, der indes der Tiefe und des charakteristischen Altklanges keineswegs entbehrte, wie ihre zierliche, von natürlicher Anmut und Grazie belebte Erscheinung ermöglichten es Fräulein Osborne, auch ausgesprochene Soubrettenpartien zu vertreten.

Von nun an bewegte sich ihre Bühnenlaufbahn in stetig aufsteigender Linie fort und bildete eine ununterbrochene Kette von Fortschritten und bedeutenden künstlerischen Erfolgen. Nach ihrer Vermählung mit Dr. v. Kraus gab sie zwar ihr Engagement am Leipziger Stadttheater auf, erschien aber auch weiterhin noch als Gast in ihren Glanzrollen an den größeren Opernbühnen und gehört, wie ihr Gemahl, seit 1899 zu den ständigen Mitwirkenden der Bayreuther Festspiele, wo sie der Reihe nach die verschiedensten Altpartien im „Ring", wie Erda, dritte Rheintochter, erste Norn 2c. gesungen hat. In erster Linie freilich widmet sich Frau Adrienne v. Kraus-Osborne dem Konzertgesang; als Lieder- und Oratoriensängerin, speziell als vortreffliche Interpretin des so schwierigen Händelschen Stils, genießt die Künstlerin zurzeit kaum minderen Ruf als ihr Lebensgefährte, mit dem sie auch ausgedehnte Konzertreisen nach Holland, England und Frankreich unternommen hat, und dessen eminente Vortragskunst und vornehme Gesangsweise auch auf sie nicht ohne Einfluß geblieben und für sie geradezu vorbildlich geworden ist. Ihr sattes, volles und wohlgeschultes Organ, ihr seelenvoller Vortrag, ihre reife Auffassung und ihre bedeutende technische Fertigkeit kommen der Künstlerin sowohl in Werken kirchlichen Charakters, wie im Liedergesang, wie endlich auf der Bühne sehr zu statten und lassen sie unter den hervorragendsten Gesangskünstlerinnen der Gegenwart mit in vorderster Reihe rangieren.

Frankfurt a. M. **Carlos Droste.**

Anm. d. Red. Es sei hierbei mitgeteilt, daß diese ganz hervorragende Sängerin, die auf dem Stuttgarter Musikfest im vergangenen Sommer mit ihrem Gatten wahre Triumphe feierte, dort das Lied „Im Lenz" aus dem Nachlaß von Peter Cornelius zum Vortrag brachte, das unsere Leser in der heutigen Musikbeilage finden. Das Eintreten einer solchen Gesangskraft, zumal bei Gelegenheit eines großen Musikfestes, ist für die Verbreitung des Tonsetzers Cornelius natürlich von weittragender Bedeutung.



Adrienne v. Kraus-Osborne.
Photogr. W. Höffert, Leipzig.

Vom Singen.

Aus der Schule geplaudert von **Josef Lewinsky**, K. Domchorsänger a. D. (Berlin).

Wünschen Sie Ihre Stimme für die Bühne auszubilden, oder nur fürs Haus?" — Dieser Frage kann man oft begegnen, wenn man Gelegenheit hat, Stimmprüfungen singlustiger Damen bei Gesanglehrern zu belauschen. In den meisten Fällen lautet die Antwort: „Ich möchte gern zur Oper gehen." Kein Wunder, die Bühne mit ihrem gleißenden Schimmer übt besonders auf die Damenwelt ihren Reiz. Der einen ist sie ein Lorbeerhain, der andern eine Versorgungsanstalt — den wenigsten ein Tempel hehrer Kunst. Wer Stimme besitzt oder Stimme zu haben glaubt, möchte sie auch verwerten. Dilettantinnen, die vielleicht in irgend einem Familienkränzchen Furore gemacht, fühlen sich plötzlich zu „Höherem" geboren. Solchen Opernenthusiastinnen gegenüber übernimmt der Gesanglehrer eine hohe Verantwortung. Daß sie nur ein günstiges Urteil über ihre Begabung von ihm erwarten, ist begreiflich. Auf die Gefahr hin, unhöflich zu erscheinen, wird er mit seiner Meinung nicht zurückhalten dürfen. Nicht genügend talentierten Damen erweist er geradezu eine Wohltat, wenn er sie vor der Bühnenlaufbahn warnt. Enttäuschungen sind unausbleiblich. Welche Summe von Eigenschaften, um nur eine mittlere Stufe zu erreichen, erheischt der Beruf der Opernsängerin! Vor allem natürlich Stimme, und zwar eine bildungsfähige, klangvolle, möglichst kräftige Stimme, und das Organ muß in einem widerstandsfähigen, gesunden Körper wohnen, denn die Strapazen und Aufregungen der Bühnenkarriere sind nicht gering. Daß sich zu dem Besitz der schönen Stimme ein feines Gehör gesellen muß, ist selbstverständlich. Eine unrein intonierende Sängerin, und besäße sie einen Goldstrom in der Kehle, ist für die Bühne, ja für die Kunst überhaupt untauglich. Dem musikalisch empfindenden Zuhörer ist sie eine Pein. Der gewissenhafte Gesanglehrer wird aber auch zu prüfen haben, ob die Opernaspirantin geistige und musikalische Intelligenz, Taktgefühl und leichte Auffassungsgabe besitzt. Selbst der Talentvollsten öffnen sich nur in den seltensten Fällen gleich die großen Hoftheater; zum Studium einer Opernpartie wird der Sängerin an kleineren Bühnen nur eine kurze Frist gegönnt. Für den Beruf der Bühnensängerin ist aber auch die äußere Erscheinung nicht gleichgültig; sie ist oft geradezu eine Lebensfrage. Eine mißgestaltete Valentine, Lucia oder Brünnhilde ist auf dem Theater unmöglich. Die Geschichte der Oper weiß ja auch von häßlichen Primadonnen zu berichten, sie ersetzten aber, was ihnen die Natur an physischen Reizen versagte, durch außerordentliche Kunst.

Was wäre jedoch glänzende Stimme, musikalische Tüchtigkeit und körperliche Schönheit, wäre der Sängerin nicht auch Innerlichkeit verliehen. Hier heißt es mit Faust: „Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen!" Es gibt ja auch, und sogar in ersten Stellungen, poesielose Elsas, temperamentlose Isolden und versteinerte Fidelios — man hat aber niemals gehört, daß sie den Hörer erweicht hätten.

Nun wird vielleicht manche hoffnungsvolle Sembrich oder Lehmann, von den strengen Anforderungen des Gesangspädagogen zurückgeschreckt, sich bescheiden äußern: Ich könnte dann doch wenigstens Konzertsängerin werden! ... Sehr wohl, mein Fräulein, aber auch der Beruf der Konzertsängerin hat seine Schwierigkeiten. Sie brauchen Ihr Gedächtnis allerdings nicht mit dem Studium von Partien zu beschweren und Ihren Etat nicht mit dem Anschaffen zahlreicher, oft kostspieliger Garderobestücke zu belasten. Die künstlerischen Ansprüche sind aber auch auf diesem Gebiete nicht geringer. Gerade weil die

Konzertsängerin in kleinerer Sphäre sich bewegen muß, wird sie in ihrer Kunst um so Größeres leisten müssen. In dem weitgespannten Rahmen der Bühne, unterstützt durch die Lebhaftigkeit der Aktion, vermag die erfahrene Sängerin das Gros der Zuhörer über etwaige Mängel ihrer Gesangskunst zu täuschen — auf dem Podium des Konzertsaales, aller szenischen Hilfsmittel bar, wird ihr Schönfärberei kaum gelingen. Und wie groß ist die Zahl der Konzertsängerinnen unteren Ranges, die ohne materiellen Nutzen und künstlerischen Zweck vor spärlichen, meist zusammengetrommelten Zuhörern, ein Schrecken der Kritik, ihre Talentlosigkeit in „Liederabenden" zu Markte tragen. Diese Sängerinnen haben in Wahrheit „ihren Beruf" verfehlt.

Wir sehen also, auch im Bereiche des Konzertgesanges gibt es gar viele Unberufene, und nur wenige Auserwählte. Soll denn aber die edle Gesangskunst ausschließlicher Besitz derer sein, die sie in weiterer Oeffentlichkeit üben, und hat nicht auch der engere Bezirk des Hauses ein Anrecht auf guten Gesang? Welche reinen Freuden vermag diese herrliche Kunst, von wohlgeschulten Stimmen ausgeführt, im intimen Kreise zu gewähren — sei es im Einzelgesang, sei es im Zusammenwirken mehrerer Stimmen. Wir haben Opernaufführungen gebildeter Dilettanten beigewohnt, die uns größeren Genuß bereitet haben, als so manche Bühnendarstellung von Berufssängern. Und ist nicht der künstlerische Vortrag eines einfachen Liedes dem ungeschulten Gesang einer schwierigen Arie vorzuziehen?

Freilich bedarf auch die Gesangspflege im Hause einer rationellen Methode. Vor allem gehe die Elevin mit dem Streben an ihre Aufgabe, auch als Dilettantin Künstlerisches zu leisten. Wie oft hört man von jungen Damen die Bemerkung: „Ich singe nur zum Vergnügen." Ganz recht, mein Fräulein, doch hoffentlich auch zum Vergnügen der Zuhörer. Dem feinsinnigen Zuhörer wird man mit seinem Singen aber nur dann Vergnügen bereiten, wenn man — das Seelische immer vorausgesetzt — es ordentlich gelernt hat. Ein kraftvolles Organ braucht man nicht für den Hausgesang; eine zu starke Stimme ist oft sogar ein Hemmnis des Genusses im kleinen Raum; des Wohllauts soll sie aber nicht entbehren, und ein tüchtiger Gesanglehrer — oder Lehrerin — wird selbst der kleinsten Stimme eine Schulung geben, die sie dem Ohre wohlgefällig macht.

Nun wird vielleicht die Leserin fragen: „Wo findet man einen solchen Lehrer?" Die Beantwortung dieser Frage ist nicht ganz einfach. Die moderne Gesangskunst hat sich leider vom Ideal des Schönen so weit entfernt, daß man von einem „Bel canto" nur noch in den seltensten Fällen sprechen kann. Schon Rossini erwiderte einem Musikfreunde, der ihn über den Stand der gegenwärtigen Gesangskunst interpellierte: „Heutzutage kann man nicht mehr fragen, welcher Sänger singt am schönsten, sondern welcher Sänger schreit am ärgsten." Ein anderes Mal äußerte sich der Meister noch drastischer über denselben Gegenstand. „Seit 16 Jahren habe ich kein Theater besucht," sagte er, „und so lange ist es mindestens her, daß man nicht zu singen versteht: Man schreit, man heult, man boxt". . .

Für die Mehrzahl der heutigen Gesangsmeister gilt der Lehrsatz: „Der angehende Sänger muß seine Stimme stark machen." Wie aber, wenn die Stimmmittel der jungen Elevin ein Forcieren des Tones nicht gestatten, das Organ nur von zarter Beschaffenheit ist? Dann heißt es — um mich eines vulgären Ausdrucks zu bedienen —: Friß Vogel oder stirb! „Wer's nicht aushält, geht eben kaput," sagte mir einer dieser radikalen Stimmbildner, als ich gegen seine Parforce-Methode meine Bedenken äußerte.

Wenn es bei dieser gewaltsamen Behandlung die Stimme allein wäre, die mit dem Ruin bedroht wird — weit gefährdeter ist dabei die Gesundheit. Man frage doch bei den Spezialärzten für Hals- und Lungenleiden nach den Gründen der Erkrankung ihrer Patienten, und die Antwort wird lauten: Mindestens ein Drittel verdankt ihr Kehl- oder Lungenleiden dem schlechten Singen. Es sind eben die kläglichen Resultate des Unterrichts selbst schlecht unterrichteter Gesanglehrer.

Wer also nicht mit kräftiger und ausdauernder Gesundheit begabt ist, sei um so vorsichtiger in der Wahl seines Lehrers. Gegen Gesangspädagogen, die fortgesetzt die Anatomie im Munde führen, mit gelehrten Phrasen um sich werfen oder dicke Bücher über ihre „neue Theorie" des Gesangs geschrieben haben, sei die Schülerin mißtrauisch. Diese „Stimmbildner" verstehen selten etwas von der Praxis ihrer Kunst. Nach unseren Erfahrungen ist Gesangsbeflissenen, die nicht im Besitz eines bedeutenden Stimmmaterials sind, die altitalienische Schule zu empfehlen. Diese Schule, aus der die größten Gesangskünstler hervorgegangen sind, ist nicht allein auf die Erzielung eines starken, sondern auch eines edlen Tones gerichtet, eines Tones, der in allen Lagen mühelos, in allen Stärkegraden wohllautend, selbst im zartesten Anschlag noch den weitesten Raum durchdringt. Der Weg zu diesem Ziele ist allerdings ein langsamerer als bei jenen Schnellzugs-Pädagogen, er ist aber ein um so sicherer; er verbürgt den Ausübenden den dauernden Besitz der Stimme und der Gesundheit.

Die sanitäre Seite des Singens ist überhaupt noch lange nicht nach Verdienst gewürdigt. Die Kunst des Atmens ist die Kunst, das Leben zu verlängern. Man übe nur in geregelter Atemtätigkeit täglich das An- und Abschwellen des Tones und man wird die Wohltat des Singens körperlich bald empfinden. „Wenn Sie Ihre Lungen kräftigen wollen, dann gehen Sie nicht zum Doktor, sondern zu einem guten Gesanglehrer," sagte ein selbst berühmter Stimmbildner. Es war der alte Mikſch in Dresden, noch einer von der kassischen Schule, und er konnte aus Erfahrung sprechen. In seiner Familie war die Schwindsucht erblich und er selbst besaß, wie ärztlich erwiesen, nur einen Lungenflügel. Bis zum 28. Jahre sang er mit schlechter Methode an der Dresdner Hofkirche. Da machte er die Bekanntschaft des Gesangsmeisters Caselli, eines ausgezeichneten Zöglings der Bolognesischen Schule des Bernacchi. Caselli hörte den jungen Sänger und erklärte ihm mit dürren Worten: „Wenn Sie in dieser Brüllmanier weiter singen, verlieren Sie in kurzer Zeit nicht nur die Stimme, Sie verfallen auch der Schwindsucht." Dies harte Urteil aus so kompetentem Munde verfehlte nicht seine Wirkung auf den strebsamen Sänger. Kurz entschlossen begab er sich in die Schule des bewährten Meisters, und nach vierjährigem, eifrigem Studium trat er, völlig ein anderer, wieder in die Oeffentlichkeit. Alle Welt durch seinen veredelten Gesang begeisternd, erwarb er eine glänzende Stellung an der damals (1797) noch kurfürstlichen italienischen Oper in Dresden. Hätte er sich jenem erfahrenen Pädagogen nicht anvertraut, die Lebensfrist des jungen Sängers würde bei seinem Erbübel sicherlich ebenso kurz gewesen sein wie die seiner Vorfahren. Gestützt auf die solide und heilsame Methode seines Lehrers, konnte er mühelos bis in sein Greisenalter singen — Johannes Mikſch erreichte ein Alter von achtzig Jahren. Und wie der Meister die Lebenskraft dieser Schule an sich selbst erprobt hatte, so pflegte er ihre Traditionen, indem er seine eigenen Schüler in der gleichen Weise unterrichtete. Aus der Schule des alten Mikſch sind eine Menge nachmals berühmter Sänger und Gesanglehrer hervorgegangen; sie haben alle lange gesungen und vom Singen hat keiner seine Gesundheit eingebüßt.

Musikhistorische Gebäude.

Carl Maria v. Webers Erholungs- und Arbeitsstätte in Hosterwitz bei Dresden.

Wenden wir uns von der Endstation der elektrischen Bahn beim Schloß Pillnitz, der Sommerresidenz der Könige von Sachsen am herrlichen Elbeufer, links ab, so gelangen wir auf der schattigen Lüttichau-Straße bald zur Dresden-Pillnitz-Pirnaer Landstraße. Auf dieser wandern wir links — also in der Richtung nach Dresden zu — ein Stück weiter, an dem Landsitz des verstorbenen Königs Georg vorbei. Wir sind nun auf Hosterwitzer Flur. Nach vielleicht 300—400 Schritten bleiben wir vor einem einfachen Gebäude stehen, das sich links an der Straße befindet. Eine Gedenktafel hat unsere Aufmerksamkeit erregt. Wir lesen: Carl Maria v. Weber. Hier ist das Haus, das wir kennen lernen wollen, das Haus, in dem der Meister Unsterbliches geschaffen hat, in dem er Ruhe fand, dem seine Sehnsucht galt, das Haus, das ihn beim Arbeiten, aber auch in seinem erschütternden Leidenszustand gesehen hat.

Unscheinbar wirkt das Gebäude von der Straße aus. (Siehe das Bild.) Wäre nicht die Gedenktafel, würden wohl die meisten Spaziergänger achtlos daran vorübergehen. Es ist ein Landhaus aus dem 18. Jahrhundert, wie es die Winzer zu jener Zeit brauchten und bauen ließen. (In früheren Zeiten war der Weinbau am Elbgelände bedeutend, jetzt findet man ihn nur noch vereinzelt.) Das Grundstück ist gut erhalten. Sein jetziges Aussehen ist im wesentlichen dasselbe wie zu Webers Zeit. Eine Mauer schließt das Anwesen von der Straße ab. Wir treten durch die Gartentür ein und gehen einige Schritte vor. Ganz anders wirkt nun das Bild vom Garten aus. So lieblich, einfach-anmutig und einladend, daß man wohl glauben kann: hier hat sich Weber wohl gefühlt. Wie der Landsitz und dessen Umgebung seinem Wesen entsprach und sein Schaffen wohltätig beeinflußte, darüber sei später weiteres ausgeführt.

Man nehme jetzt die photographische Wiedergabe des Weber-Hauses von der Gartenseite aus in Augenschein und verfolge darauf nachstehende Einzelheiten. Ein Längs- und ein Seitengebäude stehen rechtwinklig aneinander und bilden ein Ganzes. Das Längsgebäude rechts enthielt Webers Wohnraum. Das Fenster des oberen Stockwerkes im Winkel gehört zu seinem Arbeitszimmer. Dieses geht durch das Haus hindurch und hat an der Straßenseite ebenfalls ein Fenster. Den übrigen Raum des oberen Stockwerkes nahm das Wohnzimmer der Gattin Webers ein. Es hat Fenster nach der Gartenseite, am Giebel (also in der Richtung nach Pillnitz) und auch nach der Straße zu. Die Räume im unteren Stockwerk waren ein Hausflur und das Eßzimmer Webers.

Der Garten enthielt schon damals Rasenplätze, Blumenbeete, Obstbäume und eine Laube. Diese Laube ist durch Weber historisch geworden und wird jetzt noch pietätvoll bewahrt. Sie ist geräumig, aus Holz gebaut, nur die Rückwand ist aus Stein und nach altväterischer Art blau getüncht.

Wie kam Carl Maria v. Weber dazu, dieses Grundstück als Sommersitz zu wählen? Darüber verdanken wir dem Sohne des Meisters, Max Maria v. Weber, nähere Angaben, die sich in seiner dreibändigen Weber-Biographie (Leipzig, Keil, 1864) befinden. Nach diesen zu urteilen, war der Winter 1817—1818 für Weber, der kurz vorher Kgl. Sächs. Hofkapellmeister geworden war, mit argen Strapazen verbunden. Mit wahrem Jubel begrüßte er den

Frühling des Jahres 1818. Mit seiner jungen, geliebten Gattin (Karoline Brandt, vormals bedeutende Sängerin am Theater zu Prag) in schöner Gegend auf dem Lande zu leben, war sein sehnlichster Wunsch. Auf Spaziergängen nach den reizenden Dörfern der Umgegend Dresdens wurde eifrig nach einem „Sommernestchen" gespäht. Anspruchslos sollte es sein, wie man damals eben die Sommerwohnungen verlangte, aber doch auch nicht zu unbequem für den Verkehr mit der Stadt gelegen. Das Augenmerk richtete sich natürlich auf die Gegend, wohin Weber im Sommer ein Teil seines Dienstes führte, nach den bei dem Kgl. Lustschlosse Pillnitz gelegenen Dörfern. Endlich fand sich das Gesuchte in dem Hause des Winzers Felsner in Klein-Hosterwitz. (So hieß die Ortschaft damals im Unterschied zu dem Ortsteil, der an der Elbe liegt und die Hosterwitzer Kirche in sich birgt. Jetzt kennt man für beide Ortsteile nur die eine Bezeichnung Hosterwitz.)



Das Weber-Haus in Hosterwitz bei Dresden.
Photogr. Lüders, Kleinzschachwitz-Dresden.

Das Landhaus lag nahe beim Schlosse Pillnitz und war von Dresden aus zu Fuß in zwei Stunden zu erreichen. „Nun gab es für den Gatten zu sorgen," so schreibt M. M. v. Weber, „und nach seiner Weise rüstig wandelte Weber sehr häufig unverdrossen die zwei starken Stunden Wegs nach Pillnitz und zurück, um das Ausmaß irgend eines Raumes zu holen, das Karoline zum Plane ihrer Möbelanordnung brauchte. Auf diesen Wegen, die er sich ‚entlang komponierte', quollen ihm reich die Liedermelodien zu, für deren Verwendung der Sommer ihm volle Gelegenheit geben sollte."

Die hier gesperrt gedruckte Bemerkung des Sohnes veranlaßt uns, nun näher darauf einzugehen, welchen Einfluß der Landaufenthalt in Hosterwitz auf Webers Schaffen und seine Werke ausübte. Um diesen zu erkennen, sei zunächst die Lage des Häuschens und dessen Umgebung geschildert. Von seinem Arbeitszimmer aus überblickte der Tondichter das bescheidene Gärtchen, darüber hinaus einige wogende Getreidefelder, die begrenzt waren vom hohen Baumschlage des Pillnitzer Parkes und den dichten, majestätischen, dunklen Kronen der zweifachen Kastanienallee, die unter dem Namen „Maillebahn" vom Schlosse bis auf die Hosterwitzer Flur hinüberführt. An der anderen Seite des Arbeitszimmers zieht die Landstraße vorüber, die damals von zwei Reihen, im Herbste reich beladener Aepfelbäume begleitet war. Daher führte die Straße den Namen „Aepfelallee". Jenseits der Straße reihten sich die Rebenhügel aneinander, deren Höhen eine zauberische Fernsicht auf das Elbtal boten. Dieses selbst war im Verhältnis zu heute wenig bebaut. Die Dörfchen waren klein und zwischen den Laubkronen der Obstbäume förmlich versteckt. Nicht weit vom Hause mündet, aus der Hügelkette sich herabwindend, ein tiefschattiges, an schönem Baumschlage und smaragdenem Waldesgrün reiches, tiefes Tal, der „Keppgrund" genannt. An einem lebhaften Wässerchen führt ein Fußpfad entlang, der bei jeder Windung neue Ein- und Durchblicke gewährt, die in ihrer kraftvollen Färbung, in dem Ernst und der Mannigfaltigkeit der Zeichnung so außerordentliche Schönheiten bieten, daß Jahr für Jahr Naturfreunde und Künstler das Tal wiederholt aufsuchen. Den malerischen Glanzpunkt desselben bildet die Keppmühle mit ihrem großen Wasserrad, über das ein breiter Wasserstreifen brausend zur Tiefe stürzt. (Siehe die Bilder auf S. 16.) Diese Mühle, sowie eine ländliche Wirtschaft am Eingange des Grundes, dann eine Bergspitze in der Nähe, der „Zuckerhut", vor dem sich weit und sonnig die lieblichen Formen und Farben des breiten Elbtales ausbreiten, waren die Hauptzielpunkte von Webers Spaziergängen. —

Gewiß werden dem Leser bei der Schilderung dieser Landschaften Szenenbilder aus dem „Freischütz" in Erinnerung kommen. Und sonderbar, einzelne Aehnlichkeiten sind überraschend: die einfach-dörflichen Verhältnisse, Wald und Feld („Durch die Wälder, durch die Auen"), das Forstleben, das Bauernwirtshaus, dann besonders die Schlucht: nachts im Keppgrund entlang zu gehen, der schon am Tage ganz dunkel ist, dazu bei Blitz und Donner — dann mag wohl der einsame Wanderer jene Schauer empfinden, wie sie die Wolfsschluchtszene im „Freischütz" in der Musik darstellt.

Tatsächlich ist der Freischütz zu seinem größten Teile in Webers Geiste während seines Hosterwitzer Aufenthaltes entstanden (einzelne Teile hatte er bereits 1817 niedergeschrieben). M. M. v. Weber hat einmal in der Biographie seines Vaters geschrieben: „Webers Genius war nicht wie der Mozarts ein Felsquell, der durch eigenen Druck unwiderstehlich ans Licht springt, auch nicht, wie der Beethovens, ein tiefer heiliger See, an dem er selbst als gewaltiger Priester, die segnende Flut mächtig schöpfend, stand, sondern vielmehr ein Fruchtbaum, dessen Blüte und Frucht durch Sonnenschein und Tau von außen her aus seinem Innern gelockt werden, und der ihrer um so mehr trägt, je mehr er davon von Gottes Gnaden erhält."

Nun, der Aufenthalt in Hosterwitz bedeutete für Weber tatsächlich Sonnenschein und Tau. Das Landleben und die Natur da draußen trugen zum großen Teile dazu bei, dem „Freischütz" seine unmittelbar aufs Herz wirkende Kraft, sein deutsches Gepräge zu geben. Der Meister hat das Werk „dem Leben abgewonnen", draußen in dem dörflichen Leben und in der Natur schuf er, was er später niederschrieb. „Jeder Eindruck von außen, jeder Lichtblick, jeder Genuß gewann seinen Abglanz in den Tönen des Freischützen." (Weber-Biographie von M. M. v. Weber, II. Band.)

Mittelbar wirkte der Aufenthalt in Hosterwitz auf Webers Schaffen segensreich ein, indem er seine Gesundheit stärkte. Häufige Bäder in der Elbe, Wasserpartien und der fast fortwährende Aufenthalt in freier Luft übten einen wohltätigen Einfluß aus. Es war aber auch hohe Zeit, daß Weber auf seinen Körperzustand achtete. Aeußere und innere Kämpfe hatten seine Gesundheit untergraben. Er fühlte eine äußerste Abspannung des Nervensystems; die Brustbeklemmungen, an denen er schon früher gelitten, mehrten sich, die Heiserkeiten wurden häufiger und seine Singstimme schwand fast ganz. Es waren das dieselben Anzeichen, die sechs und sieben Jahre später sich wiederholten und leider zu der furchtbaren Brustkrankheit übergingen, die den Tod in London zur Folge hatte.

Als Weber und seine Gattin am 18. Juni 1818 zum ersten Male in dem Landhäuschen einzogen, begann für sie die schönste Zeit ihrer Ehe. Noch vier Sommer durften sie gemeinsam diesen idyllischen Aufenthalt genießen: 1819, 1822, 1823, 1824. Charakteristisch ist, was der Sohn des Meisters erzählt: „Oft, wenn Weber im Sommer, an seinem Fenster sitzend, den halben Nachmittag über gearbeitet und nur dann und wann einen Blick auf die junge Gattin geworfen hatte, die in der kleinen Laube im Garten mit Tapisserie und Näherei beschäftigt war und ihm auf sein leise gerufenes „Mucks" liebevoll zunickte oder eine Kußhand warf, äußerte er, in den Garten tretend, die lange grüne Jacke, die er meist im Hause trug, herabziehend und die Arme reckend: ‚Möcht' ich doch den Kerl sehen, der glücklicher ist als ich!' Wobei er nie verfehlte, hinzuzusetzen: ‚Gott behüt's!' und sein schwarzes Käppchen lüftete."

Weber war (wie ja auch Wagner) ein ausgesprochener Liebhaber der Tiere. Im Laufe der Zeit sammelten sich in seinem Haushalte an ein schöner Jagdhund, ein sprechender Rabe, ein Sprosser, eine Cyperkatze (soll ein Prachtexemplar ihrer Gattung gewesen sein) und zuletzt sogar noch ein kleiner Kapuzineraffe. Die Mitglieder dieser kleinen „Menagerie" bereiteten dem Hausherrn manche Ungelegenheit, doch entschloß er sich nie, eines davon abzuschaffen.

Seine Spaziergänge richtete er in der Regel so ein, daß sie in der früher erwähnten Wirtschaft am Eingange des Keppgrundes, nach ihrem Besitzer „bei Kegels" genannt, endeten, zumal er sicher war, dort an einer guten Kegelbahn — gleich ihm unermüdliche — Kegelschieber zu finden. Die Gesellschaft war gemischt, aber eifrig. Der altadelige Kammerherr zog hier, vom Hofe kommend, den Frack, der von der Wache schlüpfende Leutnant den Uniformrock, die Winzer und Häusler des Ortes ihre Jacken, Weber seinen grünen Sommerrock aus, um Kegelschieber zu sein. Ueber letzteren wird berichtet: „Wunder-



Gartenansicht des Weber-Hauses.
Photogr. Lüders, Kleinzschachwitz-Dresden.

lich genug war es zu sehen, mit welchem Eifer der kleine, schwächliche Mann, der aber in den etwas zu langen Armen eine merkwürdige Muskelkraft besaß, in Hemdärmeln, aufgelöster Krawatte und Nankinghosen die Kugeln trieb, wie ernst er visierte, wie er in Schieberstellung stehen blieb, bis die Kugel ihr Ziel erreicht hatte, wie herzlich er bei Fehlern lachte, wie derb er die Ungeschickten verspottete, und wie er streng auf Ordnung hielt. Das Spiel wurde erst ‚hübsch‘, wenn der Herr Kapellmeister kam.“

Hier mag eingefügt werden, daß die Wirtschaft noch erhalten ist. Auf dem beigegebenen Bilde ist auch das Stück der alten Kegelbahn zu sehen, das nach den Umbauten im Jahre 1866 stehen geblieben ist.

Häufig wanderten Dresdner Freunde nach dem kleinen Dorfhäuschen in Hosterwitz, wo ihnen immer ein herzliches Willkommen entgegenklang. Wenn sich abends beim ländlichen Mahle das Gespräch erwärmte und keiner sich entschließen konnte, nach bereits eingetretener Dunkelheit noch den langen Weg zur Stadt anzutreten, fand sich immer ein Gastbett vor, aus dem Weber häufig selbst am frühen Morgen den Freund trieb und ihn dann nach Dresden begleitete.

Manch ein Träger berühmten Namens hat des Meisters Gastfreundschaft in Hosterwitz genossen. Genannt seien: Jean Paul, Spontini, Heinrich Marschner, Vater Mendelssohn-Bartholdy u. a.

Die Ruhe und stärkende Luft förderte Webers Arbeitslust. Es ist erstaunlich, wie viele, dabei umfangreiche Werke er — abgesehen vom Freischütz — in Hosterwitz geschaffen hat. Es sind dies unter anderen: Große Szene und Arie in Cherubinis Oper Lodoiska (op. 56), Kantate Natur und Liebe (op. 61), 7 Nummern der 8 vierhändigen Charakterstücke für Klavier (op. 60), Große Jubelkantate zur Feier des 50jährigen Regierungsjubiläums des Königs von Sachsen (op. 58), Die Jubelouvertüre (op. 59), Großes Trio für Flöte, Cello und Klavier (op. 63), Aufforderung zum Tanz (op. 65), Große Polonaise in E dur für Klavier (op. 72), Konzert für Fagott (op. 75) und die Oper Euryanthe.

Es ist das nur eine Auslese. Eine ganze Menge kleinerer Werke für Gesang oder Instrumentalmusik würde die Liste erst vollständig machen. Die „Euryanthe“ ist im Sommer des Jahres 1823 in Hosterwitz entstanden, und zwar im Entwurfe und in vollständiger Instrumentierung, mit Ausnahme der Ouvertüre in der Zeit vom 11. Mai bis 29. August. „O Hosterwitz, o Ruhe, Ruhe!“ hatte Weber ausgerufen, als er am 10. Mai 1823 mit unbeschreiblichem Behagen sein Sommerheim bezog. Das Geschenk dieser Ruhe war das große Werk. Ganz ungehindert konnte er sich ihm allerdings auch nicht widmen; denn die laufenden Leistungen: Opern-Einstudierungen, Kirchenmusiken und Verpflichtungen am Hofe mußten dabei ebenfalls erledigt werden.

Das Jahr 1824 hat den Meister zum letztenmal in Hosterwitz gesehen. 1825 hielt er sich zur Kur in Bad Ems auf. Sie brachte keine Heilung. Im nächsten Jahre ereilte ihn in London der Tod. Seine Familie war unterdes schon nach Hosterwitz übergesiedelt und erwartete voller Sehnsucht seine Heimkehr. Webers Reisegenosse, Fürstenau, hatte den Brief mit der Schreckensnachricht an eine Freundin von Webers Gattin geschrieben, weil er es nicht vermochte, ihn direkt an Frau Karoline zu richten. Die Freundin fuhr mit schwerem Herzen nach Hosterwitz. Unfähig, in diesem Schreckensmoment allein der Frau entgegenzutreten, ließ sie den Wagen etwa hundert Schritte vor ihrer Wohnung, bei dem Hause eines befreundeten Tonkünstlers halten. Frau Karoline hatte den Wagen bemerkt und an ungewöhnlicher Stelle halten sehen. Eine furchtbare Ahnung erfaßt sie. Schnell eilt sie dorthin. Da sieht sie die beiden Personen weinend im Garten stehen



Die Kegelsche Wirtschaft am Eingange des Keppgrundes.
Photogr. Lüders, Kleinzschachwitz-Dresden.

— jetzt weiß sie alles, bewußtlos stürzt sie hin. Das vierjährige Söhnchen Max war ihr nachgelaufen. Dieser hat als Mann erzählt: „Fast vierzig Jahre sind seitdem vergangen, aber in meinem Ohre gellt heute noch der Schrei, mit dem mich die Mutter umklammerte, als sie aus totenähnlicher Ohnmacht, auf dem Rasen liegend, erwachte und das tränenüberströmte Kindergesicht über sich gebeugt sah.“ — So ist Hosterwitz Zeuge des größten Glückes, aber auch des gewaltigsten Schmerzes in Webers Familie gewesen.

Längere Zeit nach des Meisters Tode blieb das Landhaus unbeachtet, bis 1836 der Weber-Biograph und nachmalige Professor Friedrich Wilhelm Jähns in Berlin die allgemeine Aufmerksamkeit auf das Haus lenkte. Er stiftete ein Gedenkbuch, das die Namen der Besucher aufnehmen sollte, und das bis heute noch gut erhalten ist. Seine erste Seite ziert folgende Widmung: „Klein-Hosterwitz, den 7. August 1836. Möge diese kleine Stiftung, dem Andenken des edlen, großen Meisters geweiht, dazu beitragen, in dem diese Stätte Besuchenden die Erinnerung an den hohen Künstler, den seltenen Menschen noch lebendiger anzuregen, hier, wo er die größesten und schönsten seiner Werke schuf, hier, wo er am liebsten bei den Seinigen weilte, hier, wohin die heißeste Sehnsucht ihn erfüllte bis zu seinem Dahinscheiden in fernem Lande.
F. W. J., Ein Verehrer des Meisters in Berlin.“



Keppmühle im Keppgrunde bei Hosterwitz.
Photogr. Lüders, Kleinzschachwitz-Dresden.

Jähns stiftete zu gleicher Zeit ein Bild Webers mit dessen eigener Niederschrift des Gebetes aus dem Freischütz: „Leise, leise, fromme Weise“ in Text und Singstimme. 1847 ließ er zwei Manuskripte Webers folgen: einen Brief an den Freischütz-Dichter Friedrich Kind (enthält eine Einladung zum Besuch in Hosterwitz) und einen Entwurf zum Chor und Ballett im Oberon. Diese beiden Manuskripte und das Bild sind unter Glas und Rahmen aufbewahrt und werden auf Wunsch dem Besucher des Hauses gezeigt.

Interessant ist es, im Gedenkbuch zu blättern. Man findet da manchen hochadeligen Namen und Eintragungen bekannter Musiker und Schriftsteller. Von den Nachkommen Webers sind vertreten Max Maria v. Weber und Alexander Maria v. Weber, Söhne des Meisters. Letzterer starb bereits am 31. Oktober 1844, seine Unterschrift datiert vom 30. Juni 1844. Dann Webers Enkelkinder: Maria Karoline v. Weber, Karoline Maria v. Weber, Carl Maria v. Weber, deren Namenszüge aus dem Jahre 1859 herrühren. Der Letztgenannte ist derselbe, der 1886 die „Reisebriefe Webers an seine Gattin Karoline“ herausgegeben hat.

Am 4. Juni 1865 ließen Jähns und sein Sohn, der Zivilingenieur Reinhart Jähns, die im Bilde wiedergegebene Gedenktafel an der Fahrstraßenseite des Hauses anbringen. Sie ist aus Metall gegossen, der Entwurf und die Zeichnung rührt von Reinhart Jähns her. Eine akanthus-verzierte Lyra ist umgeben von dem Namenszug „Carl Maria v. Weber“ in goldenen — jetzt allerdings etwas verblichenen — Buchstaben. Darunter bezeichnen Jahreszahlen die Zeit seines Aufenthaltes.

Die Einweihungsfeier fand am 6. Juni 1865 statt. An ihr nahmen teil Webers ältester Sohn Max, der Biograph seines Vaters, dann Sänger der kgl. Hofoper, Hofkapellmeister Julius Rietz, Moritz Fürstenau, Friedrich Wieck, Hofrat Dr. Pabst u. a. Jähns hielt die Rede. Aus ihr ist zu entnehmen, daß namhafte Geldbeiträge Weber-Verehrer in Paris (durch den Musikalienverleger Brandus) und Berlin beigesteuert hatten. —

Mögen die vorliegenden Zeilen manchen Leser veranlassen, das schlichte Haus aufzusuchen. Der Eintritt in den Garten und die Besichtigung der historischen Laube, die auf Anregung eines unserer besten lebenden Dichter einen Gedenkschmuck erhalten soll, wird von den freundlichen Besitzern, der Familie Krahmer, gern gestattet. Eine Besichtigung der ehemaligen Wohnräume Webers ist nicht gut möglich, da sie einer Dresdner Adelsfamilie seit Jahrzehnten als Sommerwohnung dient. Man versäume aber nicht, auch die geschilderten Weber-Landschaften (Keppgrund u. a.) zu durchwandeln. Sie werden in der Erinnerung jedes Besuchers unvergeßlich schöne Bilder hinterlassen.

Dresden. **A. Richard Scheumann.**



Dresden. „Die Schönen von Fogarasch", komische Oper in 3 Akten von Alfred Grünfeld. (Uraufführung im Dresdner Hoftheater am 7. September.) Der berühmte Wiener Pianist ist als Komponist bislang vorwiegend mit feinsinnigen Klavierstücken hervorgetreten. Seit langem jedoch reizte ihn die Bühne. Mit dem ersten Werke, das er vor einigen Jahren schrieb, dem „Lebemann", war er schon durch die ganze Anlage des übrigens unwirksamen Librettos, der ausgesprochenen Wiener Operette verfallen. Doch Alfred Grünfeld strebte, wie dies seiner vornehmen künstlerischen Eleganz — man könnte ihn nicht mit Unrecht den Bonvivant unter den Klaviervirtuosen nennen — entspricht, höher hinaus, zur komischen, oder doch wenigstens zur Spieloper. Und da er das Glück hatte, sein neues Werk an der Dresdner Hofoper herauszubringen, deren künstlerisches Renommee seit der Uraufführung der „Salome" in der Musikwelt hoch akkreditiert ist, so darf man sich nicht wundern, daß am Abend des 7. September ein völlig ausverkauftes Haus mit Spannung der Premiere entgegensah, die vielleicht die Melodie-Sehnsucht der großen Menge stillen und einen „modernen Lortzing" bringen werde. Der Stoff zu den „Schönen von Fogarasch" hätte gar wohl die Grundlage für ein gutes Opernbuch ergeben. Man lese nur das Orginal, die Novelle „Das Dorf ohne Männer" von Mikzáth. Allein der Textdichter Léon hatte sich die Sache zu leicht gemacht und sich im großen und ganzen kaum über das Niveau der neueren Wiener Operette erhoben. Schade, Grünfeld ist als Komponist Eklektiker, allein alles, was er schreibt, ist sang- und klangbar, und über den leicht beschwingten Rhythmen liegt der Zauber einer stets feinsinnigen und reizvollen Tonmalerei, die am originellsten und intensivsten dort wirkt, wo Grünfelds Hauptkraft zu stecken scheint: in dem großen ungarischen Ballett-Intermezzo. Der enorme Erfolg dieses Ballabiles, das wahrhaft entzückende Kostüm- und Tanzbilder dem Auge bot und durch aparte, von Volksliedern beherrschte Weisen in der Wirkung bedeutend gehoben wurde, sollte dem Komponisten den Mut geben, einmal ein „Tanzmärchen" in Musik zu setzen. Schade, daß der zweite Akt mit diesem Ballett schließt, daß ein eigentliches zweites Finale fehlt, und somit der Faden der Handlung fallen gelassen wird. Man hat bei den Wiederholungen sich damit geholfen, einen Zwischenakts-Vorhang heruntergehen zu lassen und den dritten Akt sogleich zu beginnen. Aber das Fehlen des zweiten Finale empfindet man trotzdem. Im ersten Akte finden sich eine Reihe reizvoller Gesangsnummern; man erwartet für den zweiten und dritten Akt musikalische Scherzspiele und Intrigenszenen, aber, da die Handlung durch das große Ballett an der wichtigsten Stelle des zweiten Aktes unterbunden ist, so schwindet auch das Interesse an den Hauptpersonen, die die Lösung der Fabel in durchaus schablonenhafter und überdies einseitiger Weise vollziehen. Die Aufführung verdiente rückhaltloses Lob; sie war sehens- und hörenswert. Allen voran sein Regisseur Toller (früher in Nürnberg) und Generalmusikdirektor v. Schuch genannt. Mit ihnen wurden neben dem Komponisten auch die Damen Naft, von der Osten, Wedekind und v. Chavanne, sowie die Herren Sembach, Scheidemantel, Rüdiger und Nebuschka mit Recht oft hervorgerufen. Heinrich Platzbecker.

München. Die Wagner-Festspiele im Prinzregenten-theater. Das Münchner Festspielhaus, unweit der Stätte entstanden, wo einst König Ludwig Gottfried Sempers monumentalen Bau erstehen lassen wollte, hatte nun in diesem Sommer zum siebten Male seine Pforten geöffnet und heuer einen um so regeren Zuspruch gefunden, da gerade diesen Sommer der Bayreuther Gralstempel unzugänglich geblieben ist. Man hat vielfach das häßliche Wort einer „Konkurrenz" Münchens gegenüber Bayreuth gebraucht, durchaus zu Unrecht, wie mir scheint. Bayreuth ist kein Warenhaus, das unter der Firma „Rich. Wagner sel. Erben" Kunst verschleißt, Bayreuth ist eine Stätte hehrer Erbauung, die durch das Wirken des Meisters für immer geweiht, auch dann noch ihren Zauber bewahren wird, wenn das morsche Bretterhaus auf dem „lieblichen Hügel" zerfallen sein und kein Ton mehr in ihm erklingen wird. Zudem soll Bayreuth dem ausgesprochenen Willen des Meisters gemäß nicht etwa ein Monopol, sondern ein Beispiel sein, ein Beispiel dafür, wie die Wagnersche Kunst aus der stummen Partitur heraus zu tönendem Leben erweckt werden soll, und daß dieses Beispiel eifrige Nachahmung finde, soweit ein einziges nachahmbar ist, das wird wohl nur im Sinne jener, die Wagners Erbe hüten, sein. Gewiß, die Entstehungsgeschichte des Prinzregententheaters, das letzten Endes auf recht materiellen Interessen ruht, bietet manche wenig erfreuliche Momente dar; soll dies aber hindern, daß in jenem Hause nun doch nachträglich gute Geister zu walten beginnen? — Zum ersten Male trat Felix Mottl, den wir mit Stolz nun dauernd den unsern nennen, in der neuerworbenen Würde eines „Hofoperndirektors" — eine Stellung, die nach dem Vorbilde Wiens erstmalig hier geschaffen wurde, um dem außerordentlichen Manne volle Freiheit zu geben — vor sein Pult, und diese Tatsache schien von schönster Rückwirkung auf den Geist des ihm unterstellten Apparats, der nunmehr einzig dem großen Interpreten echter Kunst, ungehindert von bureaukratischen Einflüssen, unterstellt ist. Mottl hatte die Direktion des „Tristan", mit dem die Vorstellungen begannen, sowie des ersten Ringzyklus inne, und hier wurden auf orchestralem Gebiet Leistungen geboten, die sich dem Besten, dessen Bayreuth sich rühmen kann, würdig zur Seite stellen durften. Namentlich die Ausdeutung der Klangwunder des „Tristan" erschien von einer überwältigenden Poesie erfüllt. Nicht ganz dem ebenbürtig waren die Darbietungen auf der Bühne, wo namentlich die leidige Tenorfrage noch immer nicht in richtiger Weise gelöst zu sein scheint. Unter den einheimischen Vertretern sind mit besonderer Auszeichnung Feinhals (Wotan), Frau Preuse-Matzenauer (Fricka) und Frl. Morena (Sieglinde), unter den auswärtigen Zador (Alberich), Breuer (Mime), Briesemeister (Loge) zu nennen. Auch in den kleineren Partien wurde vielfach sehr Ansprechendes geleistet, während berühmte Vertreter der Hauptrollen manchmal etwas enttäuschten. Oberregisseur Prof. Fuchs hatte im Verein mit Maschineriedirektor Klein sich mit großem Erfolge der Lösung einiger schwieriger szenischer Aufgaben betätigt. Die Rheintöchter haben Schwimmkörbe aus elastischem Stahl erhalten, mit deren Hilfe sie recht natürlich im feuchten Element sich bewegten. Der Walkürenritt, der früher durch Projektionsbilder (ursprünglich sogar durch als Walküren verkleidete Pagen, die auf wirklichen Pferden galoppierten) dargestellt worden war, ist jetzt auf Wolkenzüge, die der Phantasie freien Spielraum lassen, beschränkt, ähnlich wie man auch am Schluß der „Götterdämmerung" sich nunmehr mit einer Andeutung von Walhalls Brand begnügt. Der Schluß des gewaltigen Werkes bietet ja bekanntlich fast unüberwindliche Schwierigkeiten in der szenischen Ausgestaltung, Schwierigkeiten, die selbst das Genie Wagners nicht zu lösen vermochte und die zu bemeistern man sich seit einem Menschenalter vergeblich bemühte. Man darf sagen, daß wir der Lösung des Problems in diesem Jahre bei den Münchner Festspielen um ein erhebliches näher gekommen sind. — Im „Tristan" trat neben unsern Tenor Knote, der namentlich im dritten Akte, trotz seiner gelegentlichen Neigung zum unrhythmischen Singen, eine im großen ganzen vorzügliche Leistung bot, Frau Wittich mit einer bis ins kleinste fein ausgearbeiteten Isolde. Bender als Marke und vor allem Frau Preuse-Matzenauer als Brangäne waren hervorragend. Rühmenswert bis auf das wenig glückliche Arrangement des ersten Aktes ist Wirks Regie. — Die „Meistersinger" gab man unter Franz Fischers Direktion. Fischer ist gewiß ein vortrefflicher Musiker, aber in den letzten Jahren beginnt er doch etwas allzubequem zu werden. Man vermißte die sorgsame Hand Mottls in dieser Vorstellung, aus der Feinhals' Sachs als Meisterleistung hervorragte, doch sehr. — „Tannhäuser" stand im Zeichen Wiens: Hofkapellmeister Schalk hatte als Gast die musikalische Leitung und absolvierte sie mit trefflichem Gelingen sehr temperamentvoll, und als Tannhäuser hatte man sich ebenfalls von der Donau her Herrn Slezak verschrieben. Seiner Wiedergabe der Titelrolle ist viel Gutes nachzusagen: die Romerzählung habe ich selten ergreifender gehört. Neben ihm versagte seine Partnerin Frl. Fay, eine junge Amerikanerin, als Elisabeth fast völlig. Nur der Geschicklichkeit des Dirigenten war es zu danken, daß nicht ein ernstlicher „Umschmiß" durch sie verschuldet wurde. Die eigentümliche Art, wie diese Dame trotzdem weiter protegiert wurde, hat vielfach unliebsames Aufsehen hervorgerufen. Das Arrangement des Venusberges, von Ballettmeister Rischofsky besorgt, läßt sich besser kaum denken. Endlich hat man mit dem sinnlosen Herumhüpfen gebrochen und eine wahrhafte Tanzorgie geschaffen, die den berückenden Klangrausch der Pariser Bearbeitung stilgemäß ergänzt. Ueberhaupt scheint man jetzt dem Ballett wieder einmal Aufmerksamkeit zu schenken, ja, man spricht sogar davon, es durch Isadora Duncan im Laufe der nächsten Jahre völlig reorganisieren zu lassen, so daß es den höchsten Aufgaben gewachsen sein wird. Dr. Edgar Istel.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Das Frankfurter Opernhaus kündigt folgende Novitäten an: Puccinis „Madame Butterfly", „Die rote Gred", Oper von Bittner (12. Oktober, Uraufführung), „Ritter Olaf" von R. Langer und das Ballett „Rokoko" von Fr. Baselt, Neueinstudierung von Webers „Euryanthe", Enrico Bossis einaktige Oper „Der Wanderer".

— „Die Zwillinge", komische Oper in 3 Akten von Karl Weis (Text nach Shakespeares „Was ihr wollt"), ist von der Komischen Oper zu Berlin angenommen worden. — Ein Werk Balzacs, die phantastische Novelle „Der Succubus", bildet den Stoff zu einer dreiaktigen Oper, deren Musik ebenfalls von Karl Weis herrührt. Der Text stammt von A. S. Pordes-Milo und Richard Batka.

— Eine neue Oper mit dem Titel „Gouverneur und Müller" von Alfred Ernst ist soeben im Manuskript zur Uraufführung im Halleschen Stadttheater angenommen worden.

— Im kgl. Hof- und Nationaltheater in Bukarest soll im Laufe dieser Saison Wagners „Ring des Nibelungen" unter Mitwirkung namhafter deutscher Sänger und Sängerinnen in deutscher Sprache zum erstenmal zur Darstellung gebracht werden.

— Rimsky-Korsakows Oper „Zolotoi Piétouchok" (Der goldene Hahn) wird im nächsten Winter in der Kaiserlichen Oper in St. Petersburg zur Uraufführung gelangen.

— Die neugegründete Gesellschaft der Musikfreunde zu Berlin veranstaltet in der neuen Saison vier Konzerte unter Direktion von Oskar Fried mit dem Philharmonischen Orchester und dem Berliner Lehrerinnengesangverein. Zur Erstaufführung gelangen Jean

Louis Nicodé: Gloria; Berlioz': Lelio oder Die Rückkehr ins Leben; Jean Sibelius: Symphonie Nr. 3 C dur; ferner Beethovens „Neunte"; Berlioz' Symphonie fantastique und Teile aus „Euryanthe".

— Der Philharmonische Chor (Dirigent: Professor Siegfried Ochs) in Berlin wird im kommenden Winter folgende Werke zur Aufführung bringen. 21. Oktober: Arnold Mendelssohns „Paria" (zum erstenmal). 20. November (Bußtag): Bach: h moll-Messe. 9. Dezember: Berlioz: Requiem. 16. Januar: Haydn: Schöpfung. 9. März: Bach: 5 Kantaten.

— In den zehn großen Konzerten, die in der kommenden Saison mit dem Mozart-Orchester unter Leitung von Prof. Karl Panzner (Bremen) in Berlin veranstaltet werden, gelangen an größeren Werken u. a. zur Aufführung: Beethoven: Symphonien Nr. 3, 5, 9; Brahms: Nr. I; Glazounow: Nr. VI; Hausegger: „Barbarossa"; Richard Strauß: Symphonie f moll; Rob. Volkmann: B dur. Außerdem enthält das Programm u. a.: Leo Blech: „Die Nonne"; Paul Ertel: „Die nächtliche Heerschau"; R. Strauß: „Don Juan" und Vorspiel zu „Guntram"; Schillings' „Eleusisches Fest" und „Hexenlied".

— Prof. Arthur Nikisch hat das Programm des ersten Philharmonischen Konzertes in Berlin, das am 14. Oktober als Gedenkfeier für Joseph Joachim stattfinden wird, dahin abgeändert, daß an Stelle der Eroica von Beethoven die F dur-Symphonie von Brahms zur Aufführung gelangen wird. Die Wahl eines Werkes von Brahms erfolgte mit Rücksicht auf die intimen, langjährigen Beziehungen Meister Joachims zu Brahms.

— Das Leipziger Gewandhaus kündigt für die kommende Saison aus neuer und neuester Zeit folgende Werke an: Bruckner mit zwei Symphonien (2 und 8), Draeseke: Sinfonia tragica; Richard Strauß: „Till Eulenspiegel" (neu einstudiert); Symphonie e moll von Sibelius, Symphonie E dur von Hermann Bischoff, Variationen von Grieg; „Der Tor und der Tod" von August Reuß, „Istar" von Vincent d'Indy, Serenade von Leo Weiner, Variationen und Fuge von Max Reger; Bossi wird persönlich ein neues eigenes Orgelkonzert vortragen, und Max Reger selbst in einem zur bevorstehenden Enthüllung des Leipziger Bach-Denkmals geplanten Bach-Konzerte mitwirken. Von neuen Chorwerken sei Hugo Wolfs „Elfenlied" und „Der Feuerreiter" und Theodor Streichers „Requiem für Mignon" genannt. — Wenn das ehemals als Hort der Konservativen bekannte Institut sich so energisch mit den zeitgenössischen Tonkünstlern befaßt, so ist das wohl kaum ein Zeichen der von überall her prophezeiten Götterdämmerung der modernen Musik.

— Für die beiden Gewandhauskonzerte in Leipzig, für die Professor Nikisch beurlaubt ist, sind als Vertreter Generalmusikdirektor v. Schuch (Dresden) und Siegmund v. Hausegger (München) gewonnen worden.

— Die Münchner Kaimkonzerte bringen unter Schnéevoigt 1907/08 folgende Novitäten: H. Bischoff, Symphonie; Dvořák, Die Mittagshexe; Klose, Elfenreigen; Scheinpflug, Im Frühling; Schillings, Vorspiel III aus „Moloch"; G. Schumann, Variationen über ein lustiges Thema; Sekles, Serenade für 11 Soloinstrumente; Volbach, Ostern.

— Die aus der Verschmelzung des Porgesschen Chorvereines und des Orchester-Vereins-Chores hervorgegangene „Konzert-Gesellschaft für Chorgesang e. V. in München" beabsichtigt, in der kommenden Spielzeit unter Leitung von Ludwig Heß zwei Konzerte zu veranstalten. In dem ersten (16. Dezember) wird das Weihnachts-Oratorium von J. S. Bach aufgeführt; im zweiten am 4. Mai 1908 die Graner Festmesse von Fr. Liszt, sowie von Hugo Wolf Lieder mit Orchesterbegleitung, und die Chöre Der Feuerreiter und Elfenlied. Außerdem ist die „Konzert-Gesellschaft für Chorgesang" noch an einer Chouraufführung der Ortsgruppe München des Allgemeinen Deutschen Musikvereines am 10. Januar beteiligt, wobei unter Leitung der Komponisten der I. Akt aus „Moloch" von M. Schillings, Drei Hymnen an die Nacht von S. v. Hausegger, ferner „Neuer Morgen", Nachtlied, Schnitterlied von Ludwig Heß aufgeführt werden sollen.

— Mahlers achte Symphonie ist eine „Faust"-Symphonie. Sie soll zuerst unter des Komponisten Leitung in New York aufgeführt werden. Außer dieser Symphonie hat Mahler noch eine Anzahl Kammermusikwerke vollendet, sowie die Partitur des neubearbeiteten Weberschen „Oberon" fertiggestellt.

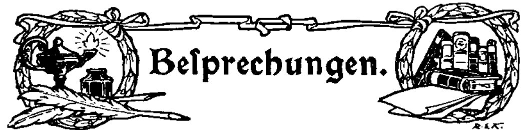
— Zu unserer Notiz von der Uraufführung des Wagnerschen Klavierstücks „Ankunft bei den schwarzen Schwänen" in Dortmund teilt uns Herr Dr. Batka mit, daß er das Stück vor 3 Jahren in einem der von ihm geleiteten öffentlichen Wagner-Abende in Prag von der trefflichen Pianistin Emma Saxl habe spielen lassen und zwar wiederholt. Die Uraufführung war also nicht in Dortmund.

— In einem Symphoniekonzert des Wiener Konzertvereins-Orchesters in Bad Kissingen sind unter Leitung von Martin Spörr außer der Berlioz-Harold-Symphonie (Soloviola: Hermann Ritter) ein Pastorale und eine Gavotte von Herm. Ritter, eine Serenade in d moll von Cyrill Kistler und Scherzo von Camillo Horn aufgeführt worden.

— Novellos Verlag in London kündigt das große Chorwerk „The Spectre's Bride" von Anton Dvořák, für deutsche Konzertaufführungen bearbeitet von Richard Wickenhaußer, dem gegenwärtigen Direktor der Wiener Singakademie, an.

— Man schreibt uns aus Scheveningen: Von den Solisten, die in den jetzt unter Leitung des Dr. Kunwald stehenden Orchesterkonzerten des vorzüglichen Berliner Philharmonischen Orchesters erschienen, rief Frl. Eve Simony aus Brüssel durch ihre eminente Technik die größte Bewunderung hervor. Glockenrein entströmen die Töne ihrer Kehle und die höchsten Höhen werden mühelos erreicht. Die Künstlerin wurde sofort für ein weiteres Konzert engagiert. Ebenso hat Frl. Simony in den Badeorten Ostende und Blankenberghe große Erfolge davongetragen.

— Man schreibt uns aus Kolberg: Mit schönem Erfolg ist hier die Berliner Sängerin und Gesanglehrerin Frl. Ilse Linden in einem Konzert aufgetreten, in dem sie vier der „Schlichten Weisen" von Max Reger sang. Der Komponist, der hier seine Ferien zubrachte, spielte vortrefflich den Klavierpart in Brahms' g moll-Quartett. Außerdem kam noch die Serenade in D dur für Flöte, Violine und Viola von Reger zur Aufführung.



Ein französisches Werk über Brahms! Hugues Imbert: Johannès Brahms. Sa vie et son oeuvre. Préface d'Édouard Schuré. Paris 1906, Fischbacher. — Ein Buch, das jeden Brahms-Verehrer freuen muß, den Deutschen doppelt, da es ihm zeigt, welch warm empfindende Freunde sich Brahms im schwer zugänglichen Frankreich erworben hat. Es scheint, daß wir in bezug auf Toleranz vom Nachbar etwas lernen können. Edouard Schuré, der das Brahms-Buch mit einem Geleitwort in die Welt hinaussendet, ist einer der eifrigsten und erfolgreichsten Vorkämpfer für Wagner, findet aber trotz Festhaltens an seiner Wagnerschen Marschrichtung, die ihn eher von Brahms wegrücken als ihn in dessen nächste Nähe gelangen läßt, schöne und treffliche Worte über ihn. Der Verfasser selbst, Hugues Imbert, der schon früher mit einer Studie über Brahms hervorgetreten ist, redet begeistert von dem deutschen Meister, zeigt aber auch in jedem Kapitel, daß er sich ernstlich und ehrlich mit Brahms beschäftigt hat und nicht nur wie der Blinde von der Farbe spricht. An einer Stelle zitiert der Verfasser Louis Lacombe: „Wann wird sie schlagen, die erhabene, heißersehnte Stunde, wo die Kunst in aller Herzen eine tiefe und echte Empfindung der Bruderliebe erwecken wird und wo die Grenzen, welche die Menschen voneinander trennen, endlich . . . zum Verschwinden gebracht sein werden." „Sie wird schlagen," antwortet darauf der Verfasser, „wenn die große Menge, durch auserwählte Geister belehrt, endlich begriffen haben wird, daß Beethoven, Schumann, Brahms, Berlioz alle einem Vaterlande angehören, das keine Grenzen hat. Vor ihren Werken wird man sich in allen Ländern beugen, wo die Religion der Kunst ausgeübt wird. Die Stunde hat für Beethoven schon geschlagen; eben schlägt sie für Schumann und Berlioz; sie wird demnächst für Brahms schlagen." A. Eisenmann.

Alb. Fuchs: Taxe der Streichinstrumente: Anleitung zur Einschätzung der Geigen ꝛc. nach Herkunft und Wert. Leipzig, Verlag von Karl Merseburger. Preis 4 Mk. — Das 177 Seiten starke Werk des Dresdner Hochschullehrers ist namentlich für den praktischen Gebrauch empfehlenswert. Hunderte von Namen mehr oder wenig bekannter Geigenbauer (bis ca. 1850), deren Fabrikate auf dem Handelsmarkt erscheinen, sind nach Ländern alphabetisch aufgeführt; es fehlen nicht die wissenswertesten historischen Angaben, ferner die Hinweise auf die Eigenarten, wie sie nun in Form, Lack oder irgendwelchen Zügen bei diesem oder jenem Geigenbauer besonders hervortreten mögen. Sind die Preise natürlich nur approximativ zu verstehen, so läßt sich doch im ganzen ein Maßstab zur Abschätzung und zum Vergleichen aus den angegebenen Ziffern ableiten. Den großen Meistern, namentlich den Cremonesern, ist natürlich weiterer Raum gegönnt; eine mit eingehender Sachkenntnis geschriebene Abhandlung, in der namentlich die Wichtigkeit der Lackfrage dargestellt wird, zeigt, auf welche Punkte es bei Bewertung älterer Geigen überhaupt ankommt. Da große Werke wie Vidals Les instruments à archet, Grillets Les ancètres du Violon, dann die einschlägigen Bücher von Rühlmann u. a. ihres hohen Preises wegen nicht leicht bekömmlich sind, ist das Fuchssche Buch geeignet, eine vorhandene Lücke auszufüllen. (Vergleiche auch die Geigenaufsätze der „Neuen Musik-Zeitung" in letzter Zeit.) A. Eisenmann.

Von der Orgel. In nachstehendem sei auf zwei verdienstvolle Bücher verwiesen, die die orgelbautechnische Entwicklung mit besonderer Berücksichtigung des im letzten Jahrzehnt eingetretenen mächtigen Umschwungs in Wort und Bild darlegen.

Heinrich Schmidt. Die Orgel unserer Zeit. Ein Lehr- und Handbuch der Orgelbaukunde mit 3 Tafeln, 90 Textillustrationen und einem Verzeichnis klassischer und moderner Kompositionen für Orgel. 3 Mk. Verlag von R. Oldenbourg in München und Berlin. — Ein nach Anlage und Inhalt sehr geeignetes Lehrmittel, namentlich für Lehrerseminare. Die Einrichtungen der älteren mechanischen, sowie der neuen pneumatisch spiel- und registrierbaren Orgel sind, unterstützt durch leichtverständliche Zeichnungen, in gedrängter Darstellung gegeben. Das Pfeifenwerk nach Material, Struktur, zweckmäßiger Verbindung erfährt eine ausführlichere Behandlung. Wert-

voll sind ferner die Abschnitte über Geschichte, Schutz und Instandhaltung, Reparatur, Prüfung und Dispositionen der Orgel.

Max Richter. Moderne Orgelspielanlagen. Geb. 7.50 Mk. Verlag von Paul de Wit in Leipzig. Aus dem reichen Inhalt dieses hervorragenden Werkes, das ich in die Hand jedes Organisten legen möchte, sei nur einiges angedeutet: Anlage und Mensurverhältnisse des Orgelspieltisches mit zahlreichen Abbildungen und 5 Plänen; Registriervorrichtungen (die unter Registrierhilfen aufgeführten Koppeln sind beispielsweise nach folgender Disposition besprochen: das Wesen der Koppeln, Zweck der Manualkoppeln, Platz für dieselben, Wesen, Zahl und Ort der Pedalkoppeln, Vor- und Nachteile der Oktavkoppeln, das Wesen der Melodieverstärkungskoppel, Erklärung der Transmission und der kombinierten Register, Zwillingsmanuale, der Transpositeur, die Totalkoppel, der Generalausschalter, die Koppelflöte); Erläuterung der klingenden Register (die Prinzipal-, Flöten-, Gedeckt-, Streich-, Zungenstimmen, Mixturen und übrigen Füllstimmen, Glockenstimmen); die Elektrizität im Orgelbau. Der Verfasser erweist sich in seinen Besprechungen und Zeichnungen als eine auf dem gesamten Gebiet der Orgelbautechnik erfahrene, urteilsfähige Autorität. Sein Buch sei darum auch den Kultusbehörden, den orgelbauenden Kirchenverwaltungen, den Vorständen und Lehrern kirchenmusikalischer Bildungsanstalten und insbesondere den Orgelbaurevidenten angelegentlich empfohlen. M. Koch.



Kunst und Künstler.

— Eine Büste Joachims bringen wir unsern Lesern heute in einer Reproduktion auf Seite 11. Sie ist von dem bekannten Berliner Bildhauer Otto Lessing nach dem Leben modelliert worden, bisher aber im Stein noch nicht ganz vollendet. Durch eine freundliche Vermittlung ist es uns möglich geworden, die Reproduktion der Büste schon heute zu erhalten, die im Beethoven-Haus zu Bonn und in der Berliner Akademie der Künste, deren Vizepräsident Joachim war, Aufstellung finden wird. Otto Lessing, der auch das 1890 in Berlin enthüllte Lessing-Denkmal geschaffen hat, ist ein Sohn des Malers und Großneffen des Dichters und Kritikers Gotthold Ephraim.

— Dem Andenken eines Klavierpädagogen. Zur Zeit, da die Instrumentalmusik mehr und mehr an Bedeutung gewann und das Virtuose von den Instrumentalisten weitgehende Beachtung fand, wurde ein umfassendes Studium des Technischen als unerläßliche Bedingung jeder künstlerischen Betätigung erkannt und angestrebt. Diese wichtige Forderung in bezug auf das Klavierspiel zuerst theoretisch und praktisch durchgeführt zu haben, war das hohe Verdienst Julius Knorrs. Er war der Erste, der auf die Bedeutung der Fingerübungen hinwies und einen methodisch geordneten technischen Lehrgang im Klavierunterrichte schuf. Zu der 100. Wiederkehr seines Geburtstages soll deshalb mit einigen Zeilen an das Wenige, was uns die Musikgeschichte von ihm zu erzählen weiß, hier erinnert werden. Julius Knorr wurde am 22. Sept. 1807 zu Leipzig geboren. Als Knabe besuchte er die Nicolaischule und als Jüngling die Universität seiner Vaterstadt, um sich dem Studium der Philologie zuzuwenden. Von seinen Lehrern ist besonders der berühmte Philologe Gottfried Hermann hervorzuheben. Leipzig war damals schon eine rege Musikstadt, die sich „ihre Leute selbst bildete". Kein Wunder, daß Julius Knorr bei seiner hohen Begabung für Musik sie schließlich zu seinem Lebensberuf machte und 1827 seinen philologischen Studien für immer entsagte. Vermöge seiner trefflichen Ausbildung als Pianist — Knorr hatte schon während seiner Universitätsjahre bei Wilhelm Neudeck eifrig Klavierstudien getrieben — konnte der 24-Jährige bereits 1831 zum erstenmal im Gewandhaus zu Leipzig auftreten. Bei diesem Debüt erwarb er sich das Verdienst, zuerst „Chopin" in das Programm aufgenommen zu haben, was in der damaligen von Franzosenhaß durchtränkten Zeit für einen jungen emporstrebenden Künstler ein Wagnis war. Als bedeutender Klavierpädagoge blieb er dann seiner Vaterstadt Leipzig treu und lernte hier Ludwig Schunke und Robert Schumann kennen; Knorr redigierte den ersten Jahrgang der 1834 gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik". Am 17. Juni 1861 setzte der Tod seinem unermüdlichen Streben ein viel zu frühes Ziel. — Die besten und beredtesten Zeugen für die Verdienste Julius Knorrs sind seine Werke. Als hervorragendstes von allen wäre anzuführen: „Ausführliche Klaviermethode". Der erste Teil trägt die Ueberschrift „Methode" (Leipzig, Kahnt 1859). Darin spricht der Verfasser die Ansicht aus, daß die technischen Studien einen Hauptteil des Klavierstudiums bilden müssen. „Erst schule deine Hand, ehe du zu der Geläufigkeit der Etüden und zu der umfassenden technischen wie theoretischen Feinheit des Stückes übergehst." Es ergibt sich demnach für Knorr die Dreiteilung in der Klaviermethode: Technische Uebungen — Etüden — Stücke. Im besonderen geht der Verfasser in seiner Methode von den allgemein auch heute noch anerkannten Grundsätzen aus, schließt aber dann an das beidhandig gleichzeitige Niederschlagen eines Fingers das zweier und mehrerer Finger an und beginnt dann weiter, ohne das wechselseitige Anschlagen zu üben, gleich mit dem Nacheinander-Anschlagen aller fünf Finger. Auch in kürzeren Werken, die nur für die Hand des Lernenden bestimmt sind, bringt Knorr seine Ansicht über die technischen Studien zum Ausdruck. „Neue Pianoforteschule in 184 Uebungen", deren 2. Auflage „als Pianoforteschule der neuesten Zeit" ein Supplement zu den Werken eines Crainer, Czerny, Herz, Hummel, Hünten, Kalkbrenner, Moscheles rc. bilden soll (1841). Weitere wichtige Werke aus Knorrs Feder sind: „Das Klavierspiel in 280 Uebungen" oder „Materialien zur Entwicklung der Fingertechnik", „Materialien für das mechanische Klavierspiel" (1844), „Methodischer Leitfaden für Klavierlehrer" (1849, mehrere Auflagen) und „Wegweiser für den Klavierspieler im ersten Stadium" (Elementarschule 1853). An theoretischen Werken sind noch anzuführen: „Führer auf dem Felde der Klavierunterrichtsliteratur", dessen spätere Auflagen minderwertig wurden, und „Erklärendes Verzeichnis der hauptsächlichsten Musikkunstwörter". Auch redigierte Knorr die alten Ausgaben der Klavierschulen von J. G. Werner (1830) und A. E. Müller (1848). — Wenn wir auch heute hinsichtlich der Methode der technischen Ausbildung auf anderem Standpunkte stehen — wir suchen die klavieristische Fähigkeit der Hand nur aus ihrer Struktur heraus zu gewinnen und intelligenterweise auszubilden —, so ist das ein Fortschritt, der sich im Laufe der Zeiten durch Theorie und Praxis ergeben hat. Dadurch werden aber keinesfalls die Verdienste eines Julius Knorr in Schatten gestellt. Es ist vielmehr unsere Pflicht, ihn als Vater der technischen Studien zu ehren und an seinem 100. Gedächtnistage seiner dankbar zu gedenken. Rudolf Dost,
Musiklehrer am kgl. Seminar zu Leipzig.

— Ein Unikum im Urheberrecht. Während nach dem alten Urheberrechtsgesetz (vom Jahre 1870) einem jeden für die künstlerische Verarbeitung fremder Melodien volle Freiheit gegeben war, sind die Grenzen der erlaubten Benutzung bei Werken der Tonkunst infolge des im Gesetz vom 19. Juni 1901 neu eingeführten „Schutz der Melodie" besonders eng gezogen. Der § 13 Abs. 2 sagt: „Bei einem Werke der Tonkunst ist jede Benutzung unzulässig, durch welche eine Melodie erkennbar dem Werke entnommen ist und einer neuen Arbeit zugrunde gelegt wird." Nun kam, wie erinnerlich, auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest in Dresden ein symphonisches Werk von Heinrich G. Noren „Kaleidoskop", Variationen und Doppelfuge für großes Orchester, zur Uraufführung, von denen die letzte die Ueberschrift „An einen berühmten Zeitgenossen" trägt. Gegen die Veröffentlichung des Norenschen Werkes aber ist jetzt seitens des Verlegers von Rich. Straußens „Heldenleben" Einspruch erhoben worden und zwar auf Grund des angeführten Paragraphen, da zwei Zitate aus dem „Heldenleben" in dem Norenschen „Kaleidoskop" enthalten sind. Der Rechtsstreit ist aus dem Grund von größtem Interesse, weil er zum ersten Male die Frage zur gerichtlichen Entscheidung bringen soll, ob auch symphonische Themen als Melodien zu betrachten sind und als solche den im neuen Urheberrechtsgesetze ausgesprochenen „Schutz der Melodie" genießen. — So und ähnlich lauten die Schlußbetrachtungen, womit die Fachzeitschriften den Fall kommentierten. Nach unserer Auffassung allerdings in unbegreiflicher Weise. Denn dieser Einspruch ist für den gesunden Menschenverstand nicht ohne weiteres einleuchtend; abgesehen davon, daß Noren nicht wortgetreu zitiert, ist es doch ein gewaltiger Unterschied, ob jemand, sagen wir eine zugkräftige Walzermelodie „benutzt", um sie mit einigen anderen Schlagern zu einem „Potpourri" zu verbinden und damit Geld zu machen, oder ob ein Künstler in seiner Huldigung an Richard Strauß ein paar veränderte Takte in geistreicher, selbständiger Weise in einem großen Werke verwendet, die auch nicht im entferntesten als sein wesentlicher Bestandteil angenommen werden können. Haben nicht unsere Großen vielfach Melodien benutzt, um z. B. über diese Melodien als Thema ganze Variationenwerke zu schreiben? Oder denken wir an die mancherlei Musikantenscherze und Anspielungen in den Werken unserer Klassiker und Romantiker. Sollen die „gesetzlich" einfach vom Boden vertilgt werden? Oder endlich: wenn Figaro und Don Juan heute geschrieben wären und die beiden Opern hätten zwei verschiedene Verleger: hätte deshalb gegen „die Veröffentlichung" des Don Juan vom Figaro-Verleger „Einspruch erhoben werden" können, weil der Komponist sich selber zitiert? Wenn die mühsam errungenen Ergebnisse des Urheberschutzes hätten persifliert, von seinen Gegnern ad absurdum geführt werden sollen, so hätte das nicht wirksamer geschehen können, als durch solchen Einspruch. Vielleicht war es aber die dankenswerte Absicht des Verlegers, durch sein Vorgehen zu bewirken, daß die musikalische Kunst von solchen und ähnlichen Nutzanwendungen des Urhebergesetzes künftighin verschont bleibt. Denn wir hoffen mit Zuversicht, unseren Lesern demnächst melden zu können, daß in dem für September angesetzt gewesenen Termin der Geist über den Buchstaben des Gesetzes den Sieg davongetragen hat und Norens Werk im Konzertsaal in seiner jetzigen Fassung unbeanstandet erscheinen darf.

— Hoffmanns Zauberoper Undine. Aus München wird uns geschrieben: Zu dem in Nr. 23 erschienenen Artikel „E. T. A. Hoffmanns Zauberoper Undine" von Karl Thiessen gestatte ich mir nachstehend einige ergänzende Bemerkungen zu machen, die wohl allgemeinem Interesse begegnen werden. Herr Thiessen bemerkt u. a. (S. 492): „Sollte es wohl zu gewagt erscheinen, wenn wir der Vermutung Raum geben, daß Weber, der damals als Leiter eines der ersten Operninstitute Deutschlands

im Bühnenleben mittendrin stand, die aufsehenerregende warme Aufnahme der Hoffmannschen „Undine" sicherlich nicht unbekannt geblieben ist, und daß der Erfolg der Oper ihn vielleicht noch mehr darin bestärkt haben mag, einen in mancher Beziehung so ähnlichen und wesensverwandten Stoff sich in seinem „Freischütz" zu erwählen?" — Als eingefleischter Weberianer habe ich nun dem hinzuzufügen, daß Weber Ende November 1816 in Berlin einer Aufführung der „Undine" angewohnt hat, wie ein Brief an seine Braut Karoline Brandt besagt: — „Abends war Undine, in die ich mit der gespanntesten Erwartung ging. Die Musik ist ungemein charakteristisch, geistreich, ja oft frappant und durchaus effektvoll geschrieben, so daß ich große Freude und Genuß daran hatte. Gegeben wurde sie sehr gut und die Schönheit der Dekoration ist wirklich außerordentlich. — — Ich war so erfüllt davon, daß ich gleich nach dem Theater zu Hoffmann lief, ihm meinen Dank und Teilnahme zu bezeigen." — Sodann verweise ich auf den von C. M. v. Weber am 25. Dezember 1816 in Prag verfaßten sehr interessanten Aufsatz „Ueber Undine, nach dem Märchen gleichen Namens von Fr. de la Motte Fouqué selbst bearbeitet, mit Musik von E. T. A. Hoffmann", enthalten im III. Band, Seite 121 der großen Weber-Biographie von Max Maria v. Weber und auch in Webers „Ausgewählte Schriften", Seite 117 aus der Reclamschen Universalbibliothek. Bei Webers Wahl eines Opern-Stoffes dürfte „Undine" jedoch nicht mitbestimmend gewesen sein, da Weber das Freischütz-Sujet bereits im Jahre 1810 mit seinem Freunde Alexander v. Dusch in Baden gemeinsam bearbeitet hatte. Als Weber am 19. Februar 1817 bei Friedrich Kind das Apelsche „Gespensterbuch" liegen sah, erinnerte er sich dessen wieder lebhaft und wußte den Dichter gar bald für den Stoff zu begeistern. (Vergleiche dazu auch den Aufsatz „C. M. v. Webers Erholungs- und Arbeitsstätte" in heutiger Nummer. Red.) Es wäre vielleicht eher möglich, irgend einen Einfluß der Hoffmannschen Musik auf die Webersche nachzuweisen, nachdem Weber bekanntlich erst am 2. Juli 1817 mit der Komposition des „Freischütz" begonnen hat. Ich darf wohl annehmen, daß obige Zeilen Herrn Thiessen Anregung geben, den Gegenstand in diesem Sinne bei Gelegenheit noch weiter auszuführen."

F. Xav. Wöhrle.

— Ein Weltkongreß der Musiker soll in der zweiten Hälfte des Monats April im nächsten Jahre in Mailand zusammentreten. Wie der „Ménestrel" mitteilt, hat sich ein Komitee gebildet, dem unter anderen der Direktor des Konservatoriums, Giuseppe Gallignani, Arrigo Boito, Umberto Giordano, Giacomo Puccini, Giulio Ricordi und Edoardo Sonzogno angehören. Dieses hat an die wichtigsten Musikinstitute Italiens und des Auslandes ein Zirkular gesandt, in dem sie aufgefordert werden, in den verschiedenen Musikzentren Einzelkomitees zu organisieren. Während des Kongresses wird das Konservatorium mit Unterstützung der anderen Mailänder Musikinstitute in einer Reihe von Aufführungen und Konzerten seine Geschichte von der Gründung bis zur Gegenwart vorführen. Man hofft, auf diesem Kongreß die größten musikalischen Berühmtheiten der ganzen Welt zusammenführen zu können. — Zu welchem Zweck?

— Volkschöre. Man schreibt uns aus Barmen: Der vor 10 Jahren von Herrn Fabrikanten Ursprung (als finanziellem Leiter) und dem Königl. Musikdirektor Karl Hopfe gegründete Barmer Volkschor, der schon verschiedentlich totgesagt wurde, wird auch weiterhin dem Wuppertal, das diesem in künstlerischer und sozialer Hinsicht vorbildlich wirkenden Institut großen Dank schuldet, erhalten bleiben. Wie bislang, bringt auch der kommende Winter u. a. drei große Chorwerke, darunter die bei uns noch nicht gehörte Graner Festmesse (Missa solemnis) von F. Liszt. Daß Herr Ursprung uns in seiner hochherzigen Gesinnung nur erstklassige Solisten vorstellt, ist selbstverständlich. Das unter künstlerischem Beirat von Generalmusikdirektor Steinbach (Köln) neu gegründete städtische Orchester von Hagen i. W. übernimmt den orchestralen Teil der Konzerte. oe.

— Professor William Wolf, Verfasser der im Verlage Carl Grüninger erschienenen „Musik-Aesthetik in kurzer und gemeinfaßlicher Darstellung", wird auf Grund dieses seines Buches an der Berliner „Humboldt-Akademie" einen Zyklus „Grundzüge der Musik-Aesthetik" lesen, und gleichzeitig in einem der größeren Berliner Konservatorien, dem der Gebrüder M. und P. Heller, einen musikästhetischen Kursus beginnen.

* * *

Personalnachrichten.

— Felix Weingartner wird vor seiner definitiven Uebersiedelung nach Wien noch eine ausgedehnte Konzertreise durch England und Schottland unternehmen und sich als Pianist und Dirigent an der Aufführung einer Anzahl Kammermusikwerke seiner Komposition und seiner Es dur-Symphonie beteiligen.

— Eugen d'Albert wird in diesem Winter nicht pianistisch tätig sein, da der Künstler durch die Aufführungen seiner Opern in Anspruch genommen ist.

— Man schreibt uns aus München: Friedrich Klose, der vom Herbst dieses Jahres ab an die Musikalische Akademie nach München berufen wurde und zugleich auch die Leitung des Münchner Lehrergesangvereins übernehmen sollte, ist von letzterer Stellung in Rücksicht auf seine Tätigkeit als Lehrer und Komponist wieder zurückgetreten. Der Lehrergesangverein wählte nunmehr als ersten Dirigenten den seit ca. 1 Jahr am Hoftheater wirkenden Kapellmeister Cortolezis, der als Vereinsdirigent vorzügliche Qualitäten besitzt und diese des öfteren schon erprobt hat. L. R.

— Siegmund v. Hausegger hat von der Stuttgarter Hoftheater-Intendanz den ehrenden Antrag erhalten, dort vom Jahre 1908 an die Stellung als erster Hofkapellmeister zu übernehmen. Mit Rücksicht auf seine kompositorische Tätigkeit, für die er sich die nächste Zeit freihalten will, hat Hausegger abgelehnt. — Diese Meldung ist zwar in einem Stuttgarter Lokalblatte dementiert worden, wir können es jedoch als sicher bestätigen, daß eine Anfrage an Herrn Siegmund v. Hausegger, den ja auch die „Neue Musik-Zeitung" für den Posten in erster Linie empfohlen hatte, tatsächlich ergangen ist. Bemerkt sei hier noch gleichzeitig, daß Herrn v. Hausegger auch die Direktion des Straßburger Konservatoriums und der Abonnementskonzerte in Straßburg angeboten war, die er jedoch aus den oben angeführten Gründen ebenfalls ablehnen mußte.

— Man schreibt uns aus Straßburg: Zum Direktor des hiesigen städtischen Konservatoriums und Leiter der Abonnementskonzerte ist Hans Pfitzner, der bekannte Komponist und Dirigent, nunmehr nach langem Suchen und Wählen ausersehen worden. Man nimmt an, daß er seinem Lebensgang zufolge sowohl nach der Dirigenten- als der pädagogischen Seite (als früherem Lehrer am Koblenzer und Berliner [Sternschen] Konservatorium) die mit dem Amt verbundene Doppelstellung wohl ausfüllen wird, und erhofft von ihm den lange gewünschten Aufschwung und Anschluß Straßburgs an das allgemeine deutsche Musikleben. Wie man vernimmt, ist Pfitzner bis Ostern noch durch Verpflichtungen an München gefesselt, so daß er die Direktion des Konservatoriums erst von diesem Zeitpunkt an übernehmen, die Leitung der Konzerte jedoch alsbald antreten wird. Dem neuen Bürgermeister (Dr. Schwander) gebührt das Verdienst, die wichtige Frage, durch alles Cliquenwesen unbeirrt, in großzügigem Sinne gelöst zu haben! Dr. Altmann.

— Dem akad. Gesang- und Musiklehrer an der Universität zu Münster Dr. Wilhelm Nießen ist der Titel Universitäts-Musikdirektor verliehen worden.

— In aller Zurückgezogenheit, aber körperlich wie geistig rüstig und frisch hat der angesehene frühere Hofkapellmeister J. Abert in Stuttgart am 21. September seinen 75. Geburtstag gefeiert.

— Die bekannte Violoncellistin Elsa Ruegger siedelt von Brüssel nach Berlin über und wird neben ihrer Konzerttätigkeit sich dort auch dem Lehrfache widmen.

— Eine Schwester von Dr. L. Wüllner, Frl. Anna Wüllner, ist als Lehrerin der Gesangausbildungsklassen dem Konservatorium Klindworth-Scharwenka in Berlin verpflichtet worden.

— Der Tod hält reiche Ernte unter der älteren Musikergeneration. Nachdem Joachim und Grieg kurz hintereinander das Zeitliche gesegnet haben, ist ihnen nun bald darauf ein Dritter gefolgt, der zwar an künstlerischer Bedeutung sich mit ihnen nicht messen konnte, aber doch mit seinem liebenswürdigen Talente sich viele Herzen erobert hat: Ignaz Brüll, der Komponist des „Goldenen Kreuzes". Die „Neue Musik-Zeitung" hatte erst aus Anlaß des 60. Geburtstages einen Aufsatz (in Nr. 4 des vorigen Jahrgangs) über Leben und Schaffen des 1846 in Mähren geborenen Tonsetzers veröffentlicht, so daß sich ein näheres Eingehen heute erübrigt. Wir gedenken aber bei Gelegenheit des Abdrucks einer Komposition in der Musikbeilage auf die schöpferische Tätigkeit des Verstorbenen noch zu sprechen zu kommen. Von Brüll ist ein ansehnlicher künstlerischer Nachlaß zurückgeblieben. Wie verlautet, hat man eine „Ouverture Dramatique" gefunden, eine Komposition, die im Sommer dieses Jahres vollendet wurde, dann Fragmente aus einer Oper „Rübezahl", eine Sonate und zahlreiche Lieder. — Wie aus Wien berichtet wird, gestaltete sich das Leichenbegängnis des Komponisten Ignaz Brüll unter Beteiligung des gesamten musikalischen Wiens zu einer imposanten Trauerkundgebung. Im Auftrage des Bildhauers Hegenbarth war vorher die Totenmaske des dahingeschiedenen Künstlers abgenommen.

— Die norwegische Pianistin und Komponistin Agathe Backer-Gröndahl ist im Alter von 60 Jahren in Christiania gestorben, fast zur selben Zeit, wie ihr großer Landsmann Grieg. (Wir kommen auf die in Deutschland zu wenig gewürdigte Komponistin noch zu sprechen. Red.)

— Der Kammersänger Gießen hat sich im Schnellzug Berlin-Dresden erschossen. Hans Gießen, der 45 Jahre alt geworden ist, war in Gießen als Sohn eines Reichsgerichtsrats geboren, hieß eigentlich Karl Buff und entstammte der alten hessischen Familie, der einst Lotte Buff, seine Großtante (Werthers Lotte), angehört hatte. Gießen studierte zunächst Jurisprudenz. Auf Zureden seiner Freunde ging er dann zur Kunst über und trat 1887 als Volontär bei der Dresdner Hofoper ein. 1888 ging er nach Weimar, wo er mit großem Erfolg den Raoul, Arnold, Tamino, Turiddu und Werther sang. Die letztgenannte Partie hat er als Erster in Deutschland gesungen. Von 1894 bis 1897 war er eines der beliebtesten Mitglieder des Hoftheaters in Wiesbaden. 1898 wurde er an die Wiener Hofoper berufen, blieb aber dort nicht lange, sondern ging unter glänzenden Bedingungen nach Dresden. Vor einiger Zeit gab er sein ständiges Engagement auf und gastierte nur noch.

Schluß der Redaktion am 21. September, Ausgabe dieser Nummer am 3. Oktober, der nächsten Nummer am 17. Okt.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 2.

Stuttgart-Leipzig
17. Oktober 1907.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Die Entwicklung des modernen Instrumentalstils um 1750.

Von **Hugo Riemann** (Leipzig).
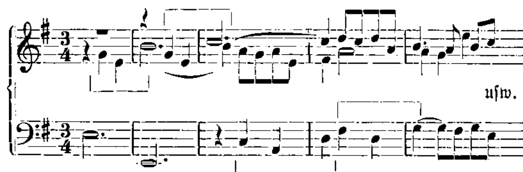
(Schluß.)

Das bisher Bemerkte gibt bereits eine ungefähre Vorstellung von den einschneidenden Veränderungen, welche die Kompositionen der Mannheimer in die Praxis der Instrumentalkomposition brachten. Die Hauptsache freilich, den neuen Stil, haben wir noch kaum berührt; es gilt nun, diesem wesentlichsten Punkte unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden.
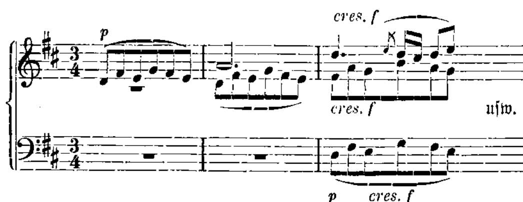
Die norddeutsche Kritik rügte an den Mannheimer Symphonien die **Buntheit** des Stils. Der Uebersetzer von Burneys Reisetagebuch (Chr. Dan. Ebeling) bemerkt über J. G. Grauns Symphonien: „So bunt wie viele neuere Symphonien konnte der Konzertmeister Graun noch nicht sein; **das war damals noch nicht ausstehlich**". Und doch steht der Konzertmeister Graun schon halb auf dem Boden des neuen Stils, hat, wie auch Philipp Emanuel Bach, in seinen späteren Instrumentalwerken sich mit der neuen Richtung schon einigermaßen befreundet. Aber nicht die Berliner und Leipziger Zeitgenossen Stamitz' dürfen wir ansehen, wenn wir ein richtiges Bild von dem starken Gegensatze des alten und neuen Stils gewinnen wollen, sondern die Meister um und kurz nach 1700, vor allen Corelli und Abaco; denn dieser letztgenannte erst seit ganz kurzer Zeit wieder bekannt gewordene Meister ist ein besonders charakteristischer Repräsentant des alten Stils.

Der Vergleich Abacos mit Stamitz ist so recht geeignet, zu zeigen, daß das Neue an Stamitz' Stil nicht etwa die Wegwendung vom kontrapunktischen Stile ist. Fugen sucht man zwar in Stamitz' Sonaten und Symphonien vergebens, während ihnen Abaco einen breiten Raum gewährt; die Art aber, wie Stamitz oft die Stimmen bei der Themenbildung zusammenwirken läßt, so daß der eigentliche Melodiefaden bald in der einen, bald in der anderen läuft, aber nicht nach Fugenart als ein als solches festgehaltenes Subjekt, sondern nur im freien imitierenden oder auch nicht imitierenden Wechselspiel, findet sich vielleicht bei keinem anderen Komponisten so ausgebildet wie gerade bei Abaco. Daß Stamitz die Musik Abacos gekannt hat, versteht sich ganz von selbst (Abaco starb in München 1742, in dem Jahre, wo Stamitz in Frankfurt die Bekanntschaft Karl Theodors machte).

Der Anfang des feierlichen Largo der e moll-Triosonate op. 4^VI von Abaco:



ist nicht nur für Abacos, sondern ebenso für Stamitz' Faktur typisch und außerordentlich häufig nachweisbar in schnellen wie in langsamen Sätzen; ich führe nur den Anfang des zweiten Satzes (Andante poco adagio) des A dur-Trios an:
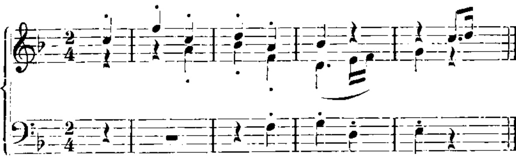


(vergl. aber z. B. auch den noch ähnlicheren Anfang des ergreifenden Adagio des E dur-Trio!)
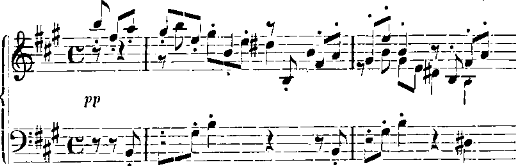
Das ist gewiß nicht billige moderne Homophonie, sondern echt klassische Polyphonie, wie sie der Stil der besten Meister des 16. Jahrhunderts eingebürgert hat. Aber was hat Stamitz aus diesem altbewährten Kunstmittel der Imitation in kurzem Abstande für verschiedene Wirkungen zu ziehen gewußt! Bei

Abaco dient es ausschließlich der Erzielung des Eindrucks der engen Zusammengehörigkeit der Stimmen, der Erzeugung der Illusion logischer Notwendigkeit des Verlaufs und der wirksamen Steigerung durch das Ueber- und Untereinanderschieben der gleichen Motive. Bei Stamitz ist zwar in einzelnen Fällen die Wirkung dieselbe, z. B. gerade in diesem hier mitgeteilten Falle; weitaus in der Mehrzahl der Fälle bedient er sich aber desselben im Gegenteil zur Durchbrechung der strengen Massivität, nämlich mit Zuhilfenahme von Pausen, die ebenso in allen Stimmen wechselnd sich einschalten, so daß ein ganz ausnehmend loses, luftiges Gefüge entsteht, wie es im 13. bis 14. Jahrhundert unter dem Namen „Hoket" gepflegt wurde, aber in der Folge lange in Vergessenheit geriet und erst durch Corelli und Stamitz neu in Aufnahme gebracht wurde. Ein paar kleine Proben mögen das illustrieren:

F dur-Trio. 1. Satz.
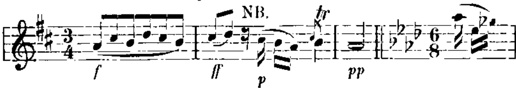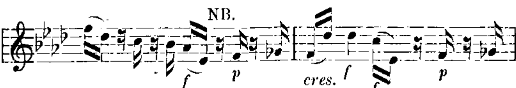


A dur-Trio. 1. Satz, 2. Szene.
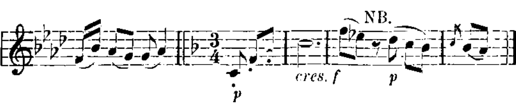


Aber nicht nur mit solchen imitierenden Stellen ist Stamitz Beethovens Vorgänger auf dem Gebiete der „durchbrochenen Arbeit", auch in ganz homophonen Gesangsstellen geht er ihm mit raffiniertesten *Pausenwirkungen* voran. Er geht zwar nicht ganz so weit wie Beethoven in den „sanglots entrecoupés" (Bülow zu op. 110), bringt aber doch bereits schluchzende Wirkungen packendster Art, und zwar unter Einführung des sogenannten „Beethovenschen piano", des forte-Abbrechens mit der ersten Note eines neuen Motivs, worauf nach einer Pause der Rest ins piano fällt, z. B.:

A dur-Trio. 2. Satz. F dur-Trio. 2. Satz.
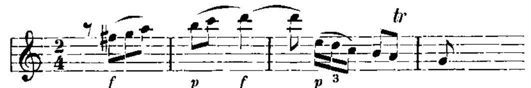






* * *

Daß durch Stamitz eine neue Aera des *musikalischen Vortrags* inauguriert wurde, ist bekannt. Burney nennt Mannheim ausdrücklich die Geburtsstätte des Crescendo und Diminuendo und die Denkmäler erweisen, daß in Stamitz' Kompositionen erstmalig die Wortvorschrift crescendo (abgekürzt cres. oder cres. f oder cres. il f) auftritt, was natürlich nicht beweist, daß man früher keine dynamischen Schattierungen angebracht hätte; wenigstens haben Solospieler zweifellos lange vorher, ebenso wie heute, die selbstverständlichen dynamischen und agogischen Ausdrucksmittel angewandt, ohne daß eine bezügliche Theorie und Bezeichnung existierte. Reichardt (Ueber die Pflichten des Ripienviolinisten 1776) bemerkt ausdrücklich, daß, was schon für den einzelnen Spieler so schwer sei (die dynamische Nüancierung), noch viel schwerer für ein ganzes Orchester sei; aber „möglich ist's doch; das hat man in Mannheim und Stuttgart gehört." In Stuttgart war 1753—69 Jomelli Hofkapellmeister, der, als einer der ersten dem Vorgange Stamitz' folgend, das Orchester-Crescendo einführte und deshalb mitgenannt zu werden pflegt, wenn die Frage aufgeworfen wird, wer der Urheber dieser Neuerung gewesen sei. Kontrastierungen durch f und p gehen bekanntlich bis auf Johannes Gabrieli (gest. 1612) zurück. Aber lange Zeit spielte die echoartige piano-Wiederholung einer zuerst f gespielten Stelle die Hauptrolle (Gabrielis Sonata piano e forte, Farinas Torgauer Gagliarda vom Jahre 1627 ꝛc. ꝛc.). Geistreiche Spielereien mit dynamischen Abstufungen vom ff bis ppp treibt schon Giovanni Valentini (ca. 1615; vergl. die „Enharmonische Sonate" in meiner Sammlung „Alte Kammermusik" bei Augener in London, wo die Tonarten g moll und h moll echoartig wechseln!). Das Neue der dynamischen Bezeichnung der Mannheimer ist nun aber vielmehr die *Unterscheidung von forte- und piano-Ideen; der dynamische Grad tritt als charakteristisches Element von bestimmten Motiven auf und das Echo-p verschwindet fast gänzlich.* Damit ist zunächst ein wesentliches Mittel gefunden, die seit Stamitz selbstverständlichen zwei Hauptthemen des Sonatensatzes deutlich gegeneinander abzuheben. Aber dabei bleibt Stamitz nicht stehen; die dynamischen Kontraste dringen sogar in das einzelne Thema ein, aber auch da nicht in der Gestalt der Wiederholung desselben Motivs in anderem Stärkegrade, sondern vielmehr bringt regelmäßig das Umschlagen aus dem forte ins piano und umgekehrt auch andere Motive. Sogar in das einzelne Motiv dringt diese Kontrastierung ein, z. B. (C dur-Trio, 2. Satz):
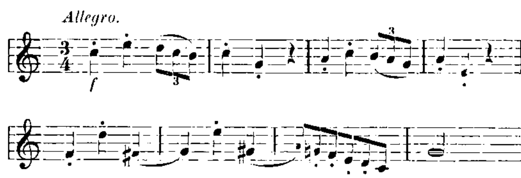


Burney nennt einmal (Gen. hist. IV. 483) J. Christian Bach denjenigen, welcher zuerst den *Kontrast* in die musikalische Erfindung eingeführt habe. Wir wissen jetzt, daß das ein chronologischer Irrtum ist. Als Christian Bach nach London ging (1762), war Stamitz seit fünf Jahren tot. Wir wissen aber auch, daß Bach mehrere Male in Mannheim gewesen ist, übrigens aber Stamitz' und der anderen Mannheimer Musik in London das Repertoire beherrschend vorfand. Die detaillierten Vortragsvorschriften bei Boccherini, bei Häßler, auch in den späteren Werken Phil. Em. Bachs, gehen durchaus auf die Mannheimer zurück.

Der ältere Stil kommt im allgemeinen vollständig aus mit einigen f und p in weiten Abständen, verzichtet aber meist sogar auch darauf; eine den Verlauf der Motive verdeutlichende dynamische Nüancierung dürfen wir aber für Instrumente, denen dieselbe möglich ist, ebenso als selbstverständlich annehmen wie für den Gesang. Die detaillierte Bezeichnung in dem neuen Stile ist aber nicht nur eine *graphische* Neuerung, sondern geht aus dem Bedürfnis hervor, heftigere Fluktuationen des Empfindens zum Ausdruck zu bringen als sie dem alten Stile geläufig sind. Das „himmelhoch jauchzend — zum Tode betrübt" kennt der alte Stil nur als gegensätzlichen Charakter einander folgender, aber gegen einander abgeschlossener selbständiger Tonstücke (Sätze).
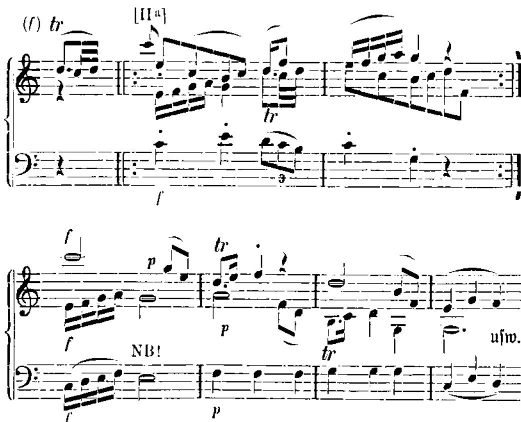
Es ist durchaus charakteristisch für den Stil der Corelli-Abaco-Epoche, daß ein Satz die Stimmung, welche sein An-

fang ausdrückt, bis zu Ende festhält. Ein Bericht im Mercure de France 1772 (bei Mennicke a. a. O. S. 10) konstatiert ausdrücklich gegenüber dem farbenreichen Wesen der „symphonies d'Allemagne" (Stamitz, Holtzbauer, Toeschi und [J. Chr.] Bach werden genannt), daß Rameau von solcher raffinierten Anwendung der Dynamik noch keinen Gebrauch machte („Les nuances du doux et fort, continuellement et graduellement ménagées, sont encore des finesses de l'art, dont Rameau faisait peu d'usage. Ses morceaux sont d'une teneur[!]"). Auch wird daselbst auf die Vermehrung der Instrumententypen (Hörner, Klarinetten!) hingewiesen, die nicht nur den Klang des Tutti mehr sättigen, sondern auch reizvolle Abwechslungen bringen, wenn sie einzeln mit Soli hervortreten oder alternieren („Tous ces instruments, dont la réunion nourrit le corps des symphonies modernes, y jettent une variété charmante, lorsque ils se font entendre séparément ou qu'ils figurent tour à tour").

Von solchem starren Festhalten einer Stimmung, wie es besonders bei Corelli und Abaco, aber auch z. B. bei Pergolese offen zutage liegt, geht also Stamitz in seinen Orchestertrios op. 1 in ganz auffälliger Weise ab. Gleich im Anfange des ersten der sechs Trios springt der Neuerer in voller Rüstung heraus, stellt zunächst das Hauptmotiv, das mit imponierender kontrapunktischer Meisterschaft weiterhin als obstinate Baßfigur verwertet wird, in einem kraftvollen Unisono vor (Baß in der Unteroktave):
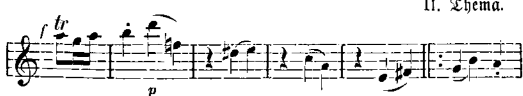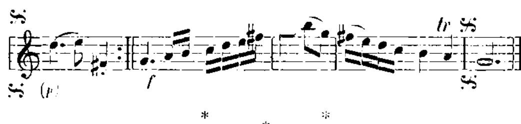


und gibt dann sogleich eine lehrreiche Probe seines Stils:



Da haben wir bereits den Umschlag aus dem Heroischen, Energischen ins Intime, Innig-Zarte. Ich müßte das ganze Stück kopieren, wollte ich die Stellen geben, in denen ebenso die Kontrastierung in kürzestem Abstand erfolgt. Wahrhaft bewundernswürdig ist aber, daß durch diese weichen Momente innerhalb des ersten Themas die Wirkung des zweiten Themas nicht abgeschwächt wird. Dem ist vorgebeugt durch eine neue kräftige Steigerung über dem Anfangsmotiv als Baß und plötzliches Hinschmelzen in schluchzendem Abstiege:
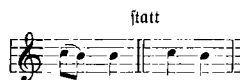
II. Thema.
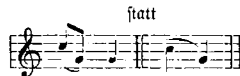




* * *

Ich habe der zweiten Auswahl Mannheimer Symphonien in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern" (1907, zwei Bände) eine Abhandlung über den Stil und die Manieren der Mannheimer vorausgeschickt, in welcher umständlich nachgewiesen ist, daß die Schüler und Nachfolger Stamitz' sich nicht darauf beschränkt haben, die von ihm geschaffenen Formen weiter zu pflegen, vielmehr auch allerlei kleine Details seiner Thematik aufgegriffen und zum Ueberdruß wiederholt haben. Dadurch entstand eine förmliche Mannheimer Manier, welche Leopold Mozart in seinem Briefe vom 11. Dezember 1777 an Wolfgang als „vermanierierten Mannheimer goût" brandmarkt. Daß dieser Mannheimer goût auch seinem Sohne nicht fremd war, wußte Papa Mozart sehr wohl. Die auffallendste dieser Mannheimer Manieren, die Mannheimer „Seufzermanier", besteht in einem portamentartigen Vorschlagen einer Vorhaltslösung z. B.



auch dem nachgebildet als Vorschlagen der Endnote einer weichlichen Endung im Akkord:
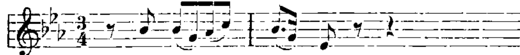


Bei Stamitz selbst ist dieselbe kaum irgendwo auffällig oder aufdringlich; bei den jüngeren Mannheimern wird sie schließlich unerträglich. Mozart ist sie zeitlebens nicht losgeworden; Haydn hat sie anscheinend früh bewußt gemieden; aber auch bei Beethoven kommt sie noch gelegentlich zum Vorschein.
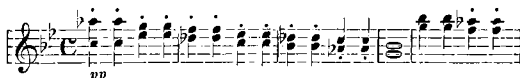
Es sei, um mißverständlichen Auffassungen vorzubeugen, gleich hier betont, daß diese Manieren etwas durchaus Nebensächliches, eine manchmal recht lästige Beigabe, aber durchaus nicht das sind, worin ich den Einfluß der Mannheimer auf die fernere Entwicklung der Instrumentalmusik sehe. Ganz im Gegenteil. Die historische Bedeutung Stamitz' und seiner Schule liegt in der Freimachung des musikalischen Empfindungsausdrucks aus konventionellen Fesseln, in der Schaffung eines individualistischen Stils. Daß ein solcher freilich nur Wert und Bedeutung hat, wenn hinter ihm eine Persönlichkeit steht, die etwas auszusprechen hat, versteht sich wohl von selbst. Daß die Schüler von Stamitz in der Mehrzahl solche bemerkenswerte Individualitäten nicht waren, erklärt hinlänglich, warum ihre Werke vor denen der großen Individualitäten Mozart, Haydn und Beethoven verblassen und der Vergessenheit anheimfallen mußten. Daß Johann Stamitz selbst über seine Nachahmer vergessen wurde, ist eine der großen Ungerechtigkeiten der Geschichte, die oft ganz ebenso blind ist wie Fortuna. Daß sie ihr Unrecht nachträglich öfter wieder gutmacht, versöhnt einigermaßen. Stamitz ist ja nicht der einzige, dem es so ergangen.
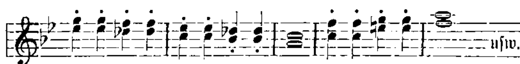
Man hüte sich aber auch, in der Geringschätzung der Nachfolger Stamitz' zu weit zu gehen. Besonders ist doch der Vielschreiber Karl Stamitz, der älteste Sohn Johann Stamitz', in einigen Werken recht respektabel; ich habe in dem zweiten Teile der zweiten Auswahl der Mannheimer Symphonien zwei seiner Symphonien aufgenommen, welche sich wohl hören lassen können und besonders reizende kleine Andantes enthalten. Filtz ist manchmal hinreißend und müßte bedeutend genannt werden, wenn er etwas mehr gelernt hätte; seine Behandlung der Bässe ist leider meist ganz miserabel. Sehr interessante Momente finden sich bei Cannabich, der in den meisten Werken von unerträglicher Weichlichkeit und Langweiligkeit ist. Seine von mir abgedruckte B dur-Symphonie gemahnt nicht nur in vielen

Stellen an Mozart, dessen Komposition des Goetheschen „Veilchen“ aus dem Kopfmotiv des Andante dieser Symphonie herausgewachsen scheint:

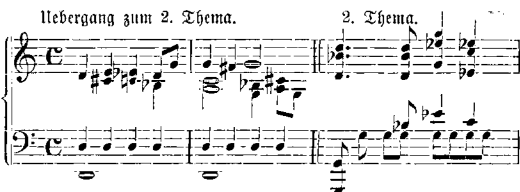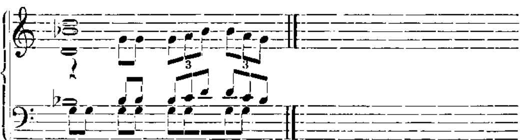


sondern sogar an Beethoven, der das Thema des Scherzo der A dur-Symphonie Cannabich verdankt (Finale der B dur-Symphonie, die höchst merkwürdige Episode):
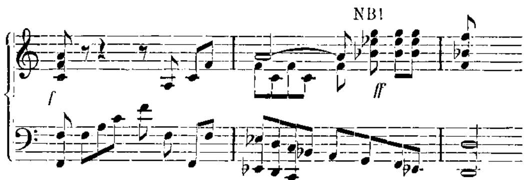




Geradezu romantische Töne aber schlägt die gleichfalls von mir abgedruckte C dur-Ouvertüre an, welche ich im thematischen Kataloge der Mannheimer Symphonien Carl Cannabich zugeschrieben habe, die aber sicher von Christian ist, wie die innige Verwandtschaft mit der B dur-Symphonie dartut (die in der Leipziger Thomasschule erhaltene Abschrift ist nur mit C. Cannabich bezeichnet). Von den vielen sehr merkwürdigen Stellen dieses Werks seien nur ein paar mitgeteilt:





Besonders sei aber noch auf die Stretta (nicht als solche bezeichnet) am Schluß aufmerksam gemacht. Die Melodik erscheint vielfach direkt Mendelssohnisch, aber auch hier fehlen nicht Dinge, bei denen man nur an Beethoven denken kann, wie:

NB!



Doch genug der unscheinbaren Brocken, die doch kein rechtes Bild zu geben imstande sind. Mögen sie aber wenigstens dazu dienen, das Verlangen der Bekanntschaft mit den Werken selbst zu wecken.

* * *

Meine Sammlung Collegium musicum (im Verlage von Breitkopf & Härtel) ist in der speziellen Absicht angelegt, die Stilwandlung von Corelli bis zu Stamitz an lebendigen Beispielen zu demonstrieren und zwar an Werken, welche der Hausmusik zugänglich sind (Trios für zwei Violinen, Violoncello und Klavier, auch ein paar für Violine, Viola, Cello und Klavier und für zwei Violinen, Viola und Violoncello ohne Klavier). Vertreten sind als Repräsentanten des alten Stils: Abaco, Caldara, Pergolese, Christoph Förster, Ludwig Krebs, Jiránek, aus der Uebergangszeit: Telemann, Porpora, Fasch, J. G. Graun, Locatelli und Sammartini, als Vertreter des neuen Stils: Gluck, Stamitz, Fr. X. Richter, Anton Filtz, Gossec, Joh. Chr. Bach, Asplmayr, Mysliweczek, Sacchini. Zur Erweiterung der Studien seien noch genannt: Gustav Jensens Sammlung klassischer Violinmusik, für das 17. Jahrhundert meine „Alte Kammermusik“ und Wasielewskis jetzt neugedruckter Musikband zu „Die Violine im 17. Jahrhundert“, außerdem natürlich die verschiedenen Denkmälerbände mit Instrumentalmusik (Denkm. d. T. in Oesterreich: Muffat, Biber; Denkm. deutscher Tonkunst: J. K. F. Fischer, Buxtehude, Rosenmüller; Denkm. d. T. in Bayern: Abaco, die Mannheimer).

Eine verläßliche geschichtliche Behandlung dieses Zeitraums fehlt zurzeit noch; desto zahlreicher sind aber Monographien als Bausteine zu einer solchen zu verzeichnen, besonders in den betreffenden Denkmälerbänden.

Wenn ich in dieser kleinen Skizze Bach und Händel ganz aus dem Spiele gelassen habe, so wird man das, hoffe ich, nicht mißdeuten. Eine universelle exzeptionelle Begabung hat diese überragenden Genies auch auf dem Gebiete der Instrumentalmusik gelegentlich auf Wirkungen geführt, welche dem Geiste der neuen Zeit sehr nahe stehen; sie haben aber damit nicht Revolutionen bewirkt, sondern stehen auf dem Boden des alten Stils und ragen nur in die neue Zeit hinüber. Was Wunder, wenn man heute in dem Bestreben, von den Alten zu lernen, ihnen speziell wieder sich nähert! Es wäre auch noch manches Interessante zu sagen über die Bedeutung Pergoleses, Locatellis, Faschs und Glucks als Vorläufer Stamitz' in der Umbildung des Stils — doch sei es für diesmal an dem Gegebenen genug.

Musikalische Zeitfragen.*

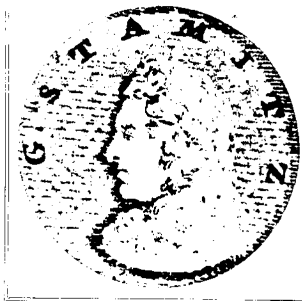
Solisten in Orchesterkonzerten.

Obiges Thema ist in Musik- und politischen Zeitungen in letzter Zeit mannigfach behandelt worden — zumeist in dem als „reformatorisch“ ausgegebenen Sinne, diese Konzerte von dem angeblichen „Unfug“ des Solisten- (identifiziert mit „Virtuosen“-)tums zu „reinigen“, und der ausschließlichen Wiedergabe großer Orchesterwerke vorzubehalten. Wenn u. a. ein so bedeutender Künstler wie Felix Weingartner vor kurzem in der „Frankfurter Zeitung“, in einer leider als ziemlich oberflächlich und seicht zu bezeichnenden Weise, nichts als äußerliches Beiwerk darin sehen will, wenn zwischen Orchesterwerken auch Künstler von Bedeutung sich hören lassen, so können schließlich doch derartig einseitige Auffassungen, die in ihrer Durchführung geeignet wären, eine gewisse Monotonie in unser Konzertwesen zu bringen, aus dem Kreise des musik-genießenden und -beurteilenden Publikums doch nicht unwidersprochen bleiben. Sie sind zugleich ein Beweis dafür, daß jemand ein vortrefflicher Musiker und Dirigent, aber doch kein vollendeter Kenner des Publikums, seiner Gefühle und seiner gerechtfertigten Wünsche sein kann, welch letztere mit der übertriebenen Stilmeierei einiger „Hyperästheten“ und den Bestrebungen nach Alleinherrschaft seitens der Pultmonarchen doch nicht immer ganz identisch sind!

* Anm. der Red. Unter diesem von Kretzschmar geprägten Titel veröffentlichen wir — wie wir unseren neu hinzugetretenen Abonnenten mitteilen möchten — Aufsätze über „brennende“ Tagesfragen, die in der „Neuen Musik-Zeitung“ freie Erörterungen und freie Aussprache finden sollen. Der Standpunkt der Redaktion ist bei diesen Aufsätzen zunächst also nicht das Entscheidende. Wir geben dementsprechend natürlich auch zustimmend-ergänzenden oder gegenteiligen Meinungen in unseren Spalten Raum, sofern sie uns die Gewähr zu bieten scheinen, daß der betreffende Verfasser zur öffentlichen Rede berufen ist.

Zunächst muß dem widersprochen werden, daß ein irgendwie meßbarer und maßgebender Teil des Publikums von den Aeußerlichkeiten auftretender Künstler oder Künstlerinnen in der z. B. von Weingartner skizzierten Weise Notiz nimmt: Bemerkungen über Perlenkolliers, Dekolletage u. dergl. mögen vielleicht vereinzelt oder zum Scherz einmal fallen: Ich kann mich aus meiner fast 30jährigen reichen Konzertpraxis nicht entsinnen, jemals Zeuge ähnlicher Gespräche gewesen zu sein! Nein — das Publikum nimmt in erster Linie doch an der künstlerischen Individualität des Auftretenden Anteil, sucht sich über seine bisherigen Erfolge, seine charakteristischen Eigenheiten usw. zu orientieren, und bezeugt sein Interesse am Solisten vor allem deshalb — wie auch psychologisch leicht erklärlich —, weil es in ihm den erwünschten Gegensatz zu dem Massenaufgebot des modernen Orchesters sieht. So fesselnd auch diese ins Große gehende Wirkung des instrumentalen Tonkörpers ist: Neben diesen Kraftäußerungen einer Künstlerarmee, ersehnt der Hörer auch mit Recht eine persönliche Tonsprache, die von Mensch zu Mensch direkt an ihn sich wendet, und die ihm der Orchesterdirigent in dieser gewünschten Form nicht bieten kann, da er doch schließlich mehr Vermittler als Ausübender ist. Daher schreibt sich das unverkennbare und unleugbare Verlangen des Publikums gerade nach Solisten in den Konzerten, und es liegt im Grunde genommen eine leise Selbstüberhebung unserer modernen Pultvirtuosen darin, wenn sie, um ihren Stern nicht erbleichen zu lassen, jedes andere persönliche Element aus den Darbietungen ausschalten wollen! „Dem Volke wollet ihr behagen“, sagte Hans Sachs. Das Publikum hat doch wohl auch ein Recht, daß in den Konzerten, die es subventioniert, seine berechtigten Wünsche zu Gehör gelangen. Für unberechtigte Launen plädiere ich dabei gewiß nicht, und bin auch durchaus Anhänger einer künstlerischen Erziehung des Publikums! Aber das Bedürfnis des arbeitsmüden Kulturmenschen, am Abend nach des Tages Mühen nicht allein mit den alle Nerven erschütternden Werken größten Stils gespeist zu werden, sondern als willkommene Abwechslung dabei auch zierliche Blumen der Kunst pflücken zu können, erscheint völlig gerechtfertigt. Unsere Berufsmusiker übersehen nur zu sehr, wie ermüdend das aufmerksame Verfolgen komplizierter Tonwerke für den Hörer ist, der nicht, wie sie, dieselben schon in- und auswendig kennt. Bekanntlich ist es viel weniger anstrengend, zwei Stunden selbst zu musizieren, als Anderer Vorträge ebensolange zu lauschen. Denn es ist ein physiologisches Gesetz, daß die geistige Aufnahmefähigkeit gewisser Ruhepunkte bedarf und nicht unbegrenzt ist. Würden die Konzertleiter ihre Programme nicht über zwei Stunden ausdehnen, und vor allem, wie es ja auch im Theater üblich, eine größere Zwischenpause zur Erholung einlegen, anstatt ruhe- und atemlos die Werke herunterzuhaspeln, wie man das so oft erlebt, so würden sie es nicht zu beklagen brauchen, daß manche Hörer das Ende nicht abwarten!

Somit ist gar kein Grund vorhanden, der Neigung des Publikums, die ragenden Hochgipfel der großen Orchesterwerke durch freundliche Täler solistischer Liebenswürdigkeit getrennt zu sehen, entgegenzutreten! Der Grund, mit der anmutigen Sitte zu brechen, nur „weil sie schon zu Mendelssohns Zeiten bestanden hat“, ist zwar in seiner unbedingten Neuerungssucht sehr „modern“, aber logisch denn doch unhaltbar. Warum das Schöne, Gefällige und ästhetisch Wohlbegründete verwerfen, nur weil es schon längere Zeit üblich ist? Blühen die Veilchen und Rosen nicht auch alle Jahr aufs gleiche, und wird der schönheitsfreudige Geist ihrer drum überdrüssig? Die Gaben der Solisten so zu wählen, daß sie stilvoll sich ins Programm fügen, dürfte doch allzu schwer nicht sein, und der Dirigent, der aus solchen Gründen das Auftreten von Solisten bemängelt, stellt sich selbst das traurige Armutszeugnis aus, daß er nicht den Geschmack oder die Energie hat, den Solisten stilgemäß ins Ganze einzufügen, und dem Ueberwuchern virtuosenhaften nichtigen Flitters einen Riegel vorzuschieben! —



Johann Wenzel Anton Stamitz.
Einzig existierendes Bildnis.

Gegen die Ausmerzung der Solisten aus den großen Orchester- (Abonnements- usw.) Konzerten unserer Musikstädte spricht nun aber noch ein sozial-humanitärer Grund, den ich noch nirgends bisher zur Genüge gewürdigt gefunden habe, und den ich daher an dieser Stelle einmal mit Nachdruck vertreten möchte. — Wer die Verhältnisse kennt, weiß, daß der überwiegende Teil des großen Publikums, selbst in unseren besten Kunststädten, fast nur in eben jene großen Konzerte geht, und sonstigen musikalischen Veranstaltungen, insbesondere Solistenabenden, wenn ihre Veranstalter nicht einen außerordentlichen Ruf haben, oder außerordentliche Reklame machen (und selbst dann manchmal!) bis auf ein verschwindendes Häuflein Getreuer fernbleibt. Das ist vielleicht bedauerlich, aber in allerhand Verhältnissen begründet, die ich hier nicht ausführlicher erörtern kann, die aber unabänderlich sind. Werden nun diese großen Konzerte für die Solisten gesperrt, so würde es den meisten unmöglich werden, sich überhaupt einem größeren Publikum bekannt zu machen, und — ihren Lebensunterhalt zu gewinnen! Denn die finanziellen Ergebnisse eigener Abende sind für die meisten Künstler rein negative. Die Veranstaltung eines Konzertes in Berlin kostet z. B. den Künstler annähernd 500 Mk., und auf eine Einnahme können bei solchen Gelegenheiten wie gesagt nur die allerberühmtesten rechnen. Wie liegen denn in Wahrheit die Verhältnisse auf dem heutigen „Kunstmarkt“ (die leider dem großen Publikum so gut wie unbekannt sind!)? Der Konzertkünstler, der hoch kommen will (ich setze dabei stets voraus, daß er Hervorragendes leistet — von den „Andern“ will ich erst gar nicht reden!), muß entweder über fabelhafte Protektionen, Konnexionen oder Glückszufälle verfügen, oder er muß das Interesse einer großen Agentur für sich zu erwecken suchen, was bei den heutigen Allgemeinzuständen, ohne die Aufwendung größerer Summen zu Reklamezwecken (man spricht bei einzelnen Künstlern von fünfstelligen Zahlen) — kaum ausführbar ist! Siehe auch die Aufsätze hierüber in Nr. 14 des 27. und in Nr. 14 und 22 des 28. Jahrg. der „N. M.-Ztg.“ Die Welt würde staunen, wenn sie erführe, auf welche Art manche der heutigen Berühmtheiten „gemacht“ worden sind! Die Konzertvermittlung, das Engagement, ruht nun fast ganz in den Händen der Agenturen, von denen auch die meisten Kapellmeister (selbst manche Kritiker!) mehr oder weniger abhängig sind, die daher in der Auswahl der Solisten dem Agenten fast völlig freie Hand lassen. Nur wenige rühmliche Ausnahmen sind es, die, mit den namhaftesten Künstlern persönlich bekannt, ihre Auswahl selbst treffen. Agenturen werden freilich bis zu einem gewissen Grade stets unentbehrlich sein, und sind bei anständigem Geschäftsbetrieb auch höchst schätzenswerte Einrichtungen, schon um den Dirigenten endlose Korrespondenzen zu ersparen. Aber „unbesehen“ die „Ware“ annehmen, wie das heute so oft geschieht, brauchten die Dirigenten doch nicht. Viele darunter verzichten aber auf eigene Wünsche, auf „individuelle“ Auslese, wie sie der Aufgabe entspräche, und so kommt es, daß, oft nur aus Bequemlichkeit oder „der Einfachheit halber“, fast ausschließlich die durch jene „klingende Reklame“ geschobenen Künstler überallhin „geliefert“ werden. Es „menschelt“ eben auch da! Man sehe sich einmal die Programme, besonders der Musikfeste an — und man wird stets dasselbe Dutzend Namen finden. Einzelne lobenswerte Ausnahmen seien dabei gern zugegeben! Nun will ich keineswegs behaupten, daß diese so empfohlenen Kräfte just deshalb schlecht oder minderwertig sein müssen (wiewohl sie es zwar manch-

mal sind) — dafür sorgt schon die Kritik! Aber: Dutzende von ebenso guten und förderungswerten Künstlern müssen beschäftigungslos abseits stehen, wenn sie jene Reklame nicht mitmachen wollen — oder können, oder weil unverständige Konzertgeber Namen, nicht Leistungen verlangen! Für diese ist nun, wo die Agenturen sie nicht fördern wollten oder konnten, bisher die einzige Aussicht, bekannt zu werden, und wenigstens einige Einnahmen zu erzielen, eben jene gewesen, bei den großen Konzertvereinen durch einen günstigen Glücksfall anzukommen. Denn hin und wieder findet sich noch ein Dirigent, der ein eigenes Urteil über Künstler sich zutraut und das Talent unterstützt, statt wie so manche berühmte Größen, von denen es niemand glauben würde, es mit Unwahrheiten und leeren Versprechungen abzuspeisen und sich mit Haut und Haaren den Agenturen zu verschreiben. Diese Aussicht, die der Kunst einen frischen und echten Nachwuchs sicherte, soll jetzt unterbunden werden — und warum? Hauptsächlich doch nur, weil einige Pultherrscher keine anderen Götter auf dem Podium neben sich dulden wollen! Nun — ich hoffe, daß das Publikum im eigenen Interesse sich gegen diese Einseitigkeit wehren wird. Denn was ist — teilweise schon jetzt — die Folge dieser Verhältnisse? Daß überall stets nur dieselben paar „Stars“ auftreten, die dann allerdings in ihrer Blasiertheit, Bequemlichkeit und großartigen Selbstgefälligkeit, wohlwissend, daß ihren „reklamegetragenen“ Persönlichkeiten der frenetische Beifall sicher ist, ehe sie noch den Mund aufgetan. — mit einem winzigen Repertoire abgeleierter Schmarren herumreisen, von dem Banausentum überall „begeistert“ empfangen. Ich habe auf diesem Gebiete, im Kult abgetakelter „Größen von einstmals“, schon Szenen erlebt, die den wahren Kunstfreund erröten machen konnten! Aber jene weitverbreitete Hörerspezies urteilt nur nach dem Namen — der oft das einzige ist, was von der einstigen Größe übrig geblieben. Ich könnte so ziemlich ein Dutzend solcher „Berühmtheiten“ aufzählen, die in unseren Konzertsälen eine Rolle spielen, die von den Agenten à conto ihres immer noch „zugkräftigen“ Namens protegiert werden, deren Leistungsunfähigkeit oft nur von ihrer brillantenbehangenen Arroganz übertroffen wird, die aber horrende Summen beziehen, wovon dann den Agenten oft geradezu unglaubliche Prozente zufallen —, wenn all das richtig ist, was man darüber hört. Denn diese Punkte werden freilich der Oeffentlichkeit aufs sorgfältigste verborgen und sind von den Beteiligten nur selten wahrheitsgetreu zu erfahren; man muß schon sehr genau hinter die Kulissen geblickt haben, um darüber Näheres zu erfahren. —

So resümiere ich also das Gesagte dahin, daß das Ausschließen der Solisten aus den großen Orchesterkonzerten für mehr als 90 Prozent unseres musikalischen Nachwuchses den künstlerischen und finanziellen Ruin bedeuten würde — da gerade dem Nachwuchs damit die einzige Gelegenheit geraubt würde, ohne persönliche Opfer und, wenn's gut geht, sogar gegen Honorar, sich der Oeffentlichkeit vorzustellen! Im Gegenteil: Mögen unsere wahrhaft kunstfreudigen Dirigenten ihre Ehre darin suchen, nicht bloß die oftmals invalide gewordenen „Stars“ zu beschäftigen, sich nicht blindlings den Agenturen auszuliefern, sondern aufstrebende Talente zu fördern, und womöglich auf die Agenturen einen Druck in dem Sinne auszuüben, daß auch die von der Reklame nicht Begünstigten, soweit sie es künstlerisch verdienen, Berücksichtigung finden. — Daß das Publikum die „gemischten“ Konzerte den „reinen“ Orchesterkonzerten vorzieht, ist Tatsache, und ist ästhetisch wohlberechtigt (im Sinne der künstlerischen Kontrastwirkung) — mögen auch einige „stilreine“ Aestheten — nicht immer ganz unegoistisch! — dagegen zetern! Sache des Dirigenten ist es, die Geschmacklosigkeiten des Virtuosentums nicht zu dulden, sondern die Solisten dem Programm entsprechend auszusuchen und zu beschäftigen, statt umgekehrt. Dabei wird das Publikum wie die Kunst wohl fahren, die manchmal unerträgliche Eingebildetheit der „Stars“ würde gebrochen und aufstrebenden Talenten die Möglichkeit geboten, auch ohne die oft unerschwinglichen Geldopfer sich durchzusetzen. — Mögen unsere Konzertdirigenten und -Leitungen diese einer langjährigen genauen Erfahrung entstammenden Ausführungen nicht unbeachtet lassen!

Straßburg. **Dr. Gustav Altmann.**

Der Septimenakkord der vierten Stufe in Dur.*

Von **M. Koch**, Königlicher Musikdirektor in Stuttgart.

Der IV^7_1: V

V^7_1 VII VII_1

VII_2 II_2 II^7_1 II^7_3

Trugstillstände:

Der IV^7_2: V_1 V^7_1

Septime vorbereitet: VII^7_1 VII

---

* Eine Notiz über die bisher erschienenen Aufsätze der Tonsatzlehre folgt in einer der nächsten Nummern.

$\overset{7}{\text{II}}_3$ Trugstillstände:

Der $\overset{7}{\text{IV}}_3$: $\overset{7}{\text{V}}_2$ V_2 $\overset{7}{\text{V}}_2$ VII_1

$\overset{7}{\text{VII}}_1$ II $\overset{7}{\text{II}}$

Septime vorbereitet: I_1 III Trugstillst.:

Einige weitere Fälle freier Behandlung.

Der Vierklang der 4. Stufe kann auch als Trugstillstands-Akkord auf den Septimenakkord der 7. Stufe folgen, wobei die Schärfe der stufenweise **von unten** her eintretenden harten Septime durch Terzenparallelen etwas gemildert wird, z. B.:

VII $\overset{7}{\text{IV}}_2$ VII

Den **sprungweisen** Eintritt der großen Septime von unten oder vielleicht auch einmal von oben her wende man wegen des verschärften, aufdringlichen Charakters, den sie bei derartigen Fällen annimmt, nur mit Vorsicht an.

Beispiele:

(?)

usw.

Die Möglichkeit, den $\overset{7}{\text{V}}$ direkt mit dem $\overset{7}{\text{IV}}$ zu verbinden, zeigen die folgenden Takte:

statt:

Durch die Mitverwendung des $\overset{7}{\text{IV}}$ in Halb- und Ganzschlüssen vollzieht sich der Auslauf der Sätze mit zwingendem Drang, was in den zwei als Musterbeispiele gegebenen Perioden, die hiermit folgen, zu beobachten ist.

$\overset{7}{\text{IV}}_1$ $\overset{7}{\text{IV}}_3$

$\overset{7}{\text{IV}}$ $\overset{7}{\text{IV}}_2$

$\overset{7}{\text{IV}}$ $\overset{7}{\text{IV}}$

$\overset{7}{\text{IV}}_3$ $\overset{7}{\text{IV}}$ $\overset{7}{\text{IV}}_1$ $\overset{7}{\text{IV}}$

Aufgabe. Komponiere zu den aufgeführten Verbindungen Sätze und Perioden.

Unsere Künstler.

Gabriella Wurzer. — Alfred Reisenauer †.

Einer ernst zu nehmenden Komponistin zu begegnen — und eine solche ist Gabriella Wurzer auf dem von ihr fast ausschließlich gepflegten Gebiete des Einzelgesanges zweifellos — das wird auch für den Kundigen als ein „Ereignis" zu gelten haben. Bei dem Stand unserer heutigen musikalischen Hochkultur ist es ja an sich nicht verwunderlich, wenn auch Frauen komponieren. Daß ihre Tätigkeit, abgesehen davon, daß sie sich fast stets bloß auf die kleinen Formen erstreckte, dabei nur einen tagesgeschichtlichen Wert hatte und niemals einen Anspruch auf produktive Bedeutung erheben durfte, galt aber von jeher als ausgemachte Tatsache. Konnten somit Komponistinnen bisher mehr zu den Merkwürdigkeiten unserer musikalischen Kultur gezählt werden, so blieb die Bedeutung der Frau doch auf anderen Gebieten unserer Kunst stets unbestreitbar: Ich meine hier nicht nur ihre reproduktive Begabung, sondern auch ihren mitschöpferischen Einfluß, wie er aus dem Leben fast aller unserer Großen hinlänglich bekannt ist. Mag der in diesen Tatsachen angedeutete Widerspruch nun ein bloß scheinbarer, oder ein wesentlicher sein — jedenfalls liegt, meiner Meinung nach, eine Lösung sehr tief. Um anzudeuten, auf welchem Gebiete ich sie suchen würde, will ich nur an einen Ausspruch eines der Größten erinnern, R. Wagners, der ja nebenbei, außer Goethe, wohl auch als der tiefste Dichter und Kenner der Weibnatur gelten kann. In dem bekannten bildlichen Vergleich von Musik und Weib am Schluß des ersten Teiles von „Oper und Drama" scheint mir unser ganzes weit übermusikalisches Problem mit eingeschlossen. Halten wir die Stelle in Gedanken fest, um auch unserer Komponistin gegenüber einen ernsthaften Standpunkt zu gewinnen: Denn bei aller Hochschätzung ihres starken Talentes und der Gereiftheit ihres Könnens ist auch Gabriella Wurzer keine ganz selbstschöpferische Natur. Daß aber, neben unseren „Klassikern" es einzig Hugo Wolf gewesen ist, an dem sich unsere Künstlerin gebildet, daß er, um Wagners Ausspruch zu übertragen, der dichterische Mann gewesen, der das schöpferisch Gestaltende in ihrer Seele geweckt, das wird an sich schon interessant erscheinen.



Gabriella Wurzer.
Photogr. Fritz Weber, Nürnberg.

Wunderbar wird es uns berühren, wenn wir erfahren, daß G. Wurzer (geb. 30. Mai 1876 zu Treuchtlingen in Bayern, jetzt in Landau [Pfalz] verheiratet) innerlich wie in ihrem äußeren Leben unserer musikalischen Großstadtkultur von jeher ferne stand, sozusagen aus eigener Kraft geworden, was sie ist und auch aus sich ihren großen Lehrmeister gefunden. Nachdem sie von ihrem Vater den ersten Unterricht erhalten hatte, empfing sie zwischen 1894 und 1901 eine weitere Ausbildung auf der Musikschule einer größeren süddeutschen Stadt. Die in dieser Zeit entstandenen ersten Liedkompositionen stehen, merkwürdigerweise ähnlich wie bei Wolf selbst, unter dem Einfluß Schumanns. Das große Ereignis der Bekanntschaft mit Wolf fällt in das Jahr 1898. Eugen Gura brachte in einem Liederabend einige Gesänge des Meisters. Das Studium von Wolfs Eichendorff-Liedern, das diesem ersten Eindruck folgte, wirkte auf G. Wurzer gleichsam bahnbrechend, und es bleibt ebenso merkwürdig wie beweiskräftig für ihre eigenartige Begabung, daß diese einzige Liedersammlung von Wolf genügte, ihre Persönlichkeit so weit zu entwickeln, wie sie uns heute zugänglich ist. Will man diese Begabung kurz erklären, so kann man ihren Ursprung in einer oft geradezu genialen Art im Finden und unbewußten Sicheinleben in den Geist Hugo Wolfs sehen, aus dem die Künstlerin nun in neuerer Zeit immer selbständiger heraus schafft. In weit höherem Grade als die erste Liedersammlung (13 Lieder nach Gedichten von Eichendorff und P. Cornelius; Alfred Schmid Nachfolger, München) möchte ich die ebenda erschienene zweite Veröffentlichung (zwei Hefte Lieder nach Goethe und Eichendorff, 1903) als Beweis anführen. Leider sind von den in den letzten Jahren entstandenen Lieder-Zyklen nach Uhland, Petöfi, Lenau, Shakespeare, Hebbel, Mörike, dem hohen Lied Salomonis und andern Dichtern nur drei Gesänge für Tenor nach Goethe (Heckel, Mannheim 1906) veröffentlicht. Außerdem brachte der „Kunstwart" zwei Lieder von Gabriella Wurzer (1905, Heft 18) als Musikbeilage. Diese gehören dem, großen Teiles sehr wertvollen, Zyklus nach dem west-östlichen Diwan von Goethe an. Möge auch dieser der Oeffentlichkeit nicht mehr vorenthalten bleiben und die Allgemeinheit sich etwas mehr dieser eigenartigen Begabung zuwenden. **Willi Glöckner.**

* * *

Schnitter Tod hält heuer reiche Ernte unter den Musikanten. Nach Joachim, Grieg und Brüll ist nun auch Reisenauer von uns gegangen. Die Kunde, die aus Libau jüngst so unerwartet jäh zu uns drang, hat in der ganzen musikalischen Welt einen um so tieferen und schmerzlicheren Eindruck gemacht, als diesmal nicht eine zur Ernte reife Frucht von der unbarmherzigen Sichel fiel, sondern einer, der die Summe seines Lebens noch lange nicht abgeschlossen hatte, der Köstliches zu geben hatte und noch geben wollte. Gerade in der letzten Zeit strahlte er nach d'Alberts Zurücktreten als erster Stern am Pianistenhimmel. Wenn man von dem Klavierspieler Reisenauer spricht, so denkt man zuerst an den Tonpoeten, der als reproduzierender Künstler eine so eminent nachschöpferische Kraft entwickelte, daß wir die musikalischen Gebilde vor uns erstehen und sich entfalten sahen, wie wenn wir das innere Schaffen des selbstschöpferischen Künstlers unmittelbar belauschten. Der Ausdruck der tiefsten Innerlichkeit war es, der seinem Spiel etwas Erlebtes, Höchstpersönliches, also Subjektives aufprägte, während anderseits die Großzügigkeit seines Gestaltens, sein geläuterter Geschmack und sein durch umfassende Kenntnis und Beherrschung der gesamten Literatur erworbener Sinn für das Stilistische einen Ausgleich nach der objektiven Seite hin bewirkten, der ihn zu einem der universalsten Klavierspieler aller Zeiten machte. Sein im besten Sinn des Wortes bravourmäßiges Spiel war von geradezu hinreißender Wirkung. Er spielte nicht in sich hinein, wie etwa Ansorge, oder manchmal auch Lamond, sondern aus sich heraus und vermochte das Publikum förmlich unter einen Bann zu zwingen. Sein pastoser Ton war jeder Schattierung fähig. Er besaß die Kunst der Farbengebung in einem Maße, wie außer ihm vielleicht nur noch Busoni. Dazu kamen Kraft und Energie in der Beherrschung des Rhythmischen, so daß seiner Kunst etwas Ueberlegenes, ja Souveränes verliehen wurde. Die Weite seines Horizontes zeigte sich in der Aufstellung seiner Programme, die, in der Zusammenstellung stets vom besten Geschmack diktiert, die gesamte Klavierliteratur umfaßten. In letzter Zeit hatte Reisenauer auch zu Brahms ein Verhältnis gefunden, dem er lange ferngestanden ist, was viele seiner Verehrer schmerzlich empfanden und nicht begreifen konnten. Ich erlaubte mir einmal, ihn nach dem Grund seiner Abneigung zu fragen und erhielt die Antwort, daß er Brahms zwar bewundere und namentlich den großen künstlerischen Ernst, der aus allen Brahmsschen Werken spreche, hochachte, aber daß die musikalische Denkweise Brahms' ihm nicht liege, jedenfalls nicht in der Art, daß er sie am Klavier wiedergeben möchte oder auch nur könnte. Daß sie ihm doch lag, das zeigte sein Vortrag der Händel-Variationen, die er in sein Programm doch schließlich aufgenommen hat. Groß in der Interpretation aller Meister hatte er Schumann- und Liszt-Spieler nicht seinesgleichen. Für Liszt erschien er durch das Glänzende und auch äußerlich Blendende seines Spiels geradezu prädestiniert, während der phantastische Zug, der durch die Werke des Romantikers Schumann geht, eine wesensverwandte Saite in ihm erklingen ließ, die dem schwermütigen Reiz so mancher Tonstücke dieses Meisters zu ergreifendem Ausdruck in Reisenauers Spiel verhalf. Er kultivierte namentlich auch Weber, Mendelssohn und Schubert. Ein gewisser Epikurismus, der auch in seinem Leben hervortrat und seiner Lebens- und Weltanschauung etwas Heiteres, ich möchte fast sagen Hellenisches, gab, ließ ihn zum

Beispiel Schuberts Tanzweisen mit einer naiven Frische des Empfindens, einer Bejahung der Lebensfreude wiedergeben, die diese anspruchslosen und doch so unendlich liebenswürdigen Gebilde im Lichte einer neuen Offenbarung zeigte und uns gewissermaßen neu schenkte. Wenn er seine zwei Leibkonzerte spielte, die beiden in Es dur von **Beethoven** und **Liszt**, schien es, als wären diese Werke besonders für ihn geschrieben. Sie kamen seiner Natur und seinem Temperament so entgegen, daß seine Art der Auffassung die allein mögliche und selbstverständliche erschien.

Wer, wie ich, Gelegenheit hatte, Reisenauer auch im persönlichen Umgang kennen zu lernen, konnte in ihm nicht nur den großen Pianisten und Musiker, sondern auch den feingebildeten Menschen und glänzenden Gesellschafter bewundern. Wenn er nach einem Konzert im Kreise seiner Freunde bei den Gaben des fröhlichen Gottes Bacchus saß, dem er, in Anlehnung an andere große und viele kleinere Musikanten, ab und zu huldigte, flossen die Bonmots nur so von seinen Lippen. Ein geistreicher Einfall jagte den andern und trotz der enormen Anstrengungen des Konzerts war keine Spur von Abspannung an ihm zu entdecken. So witzig und schlagfertig war er, daß man in steter Spannung war. Er befaßte sich viel mit Philosophie und seine ausgedehnte Kenntnis der Weltliteratur wirkte in gewissem Sinne wieder befruchtend auf seine musikalischen Betätigungen ein. Namentlich schätzte er die Dichter der alten Griechen und Römer und zitierte mit Vorliebe seinen Horaz. Wenn er sich in Gebelaune ans Klavier setzte und Straußsche Walzer spielte, vermochte er durch hinreißenden Schwung und loderndes Feuer die Bevorzugten, die er dieses Genusses würdigte, in einen wahren Taumel zu versetzen, um sie gleich darauf durch bestrickenden Schmelz und eine verklärte Zartheit einer Kantilene aus Wölfen wieder zu Lämmern zu verwandeln.



Alfred Reisenauer.
Photogr. E. Bieber, Berlin und Hamburg.

Unvergeßbare Stunden erlebte ich, als er mich einlud, mit ihm zusammen zu studieren. Ich traf ihn schon in früher Morgenstunde am Klavier, die Zigarre im Munde und in Hemdärmeln. Er erzählte mir da wehmütig, daß seine von ihm über alles geliebte Mutter, die der gute Stern seines Lebens gewesen war, eigenhändig ihm seine Hemden gestrickt habe. Auf dem Klavier war gerade Schumanns Kreisleriana aufgeschlagen und wir sprachen längere Zeit über **Theodor Amadeus Hoffmann** und dessen Buch „Kater Murr“, in dem die Figur des Kapellmeisters Kreisler den Mittelpunkt bildet, die Schumann, der ein begeisterter Anhänger der Hoffmannschen Muse war, zu dem genannten Werk angeregt hat. Auf meine Bemerkung, daß Schumann sich wohl deswegen besonders zu Hoffmann hingezogen fühlte, weil dieser nicht nur Dichter, sondern auch Musiker war und viele seiner Dichtungen mit Musik geradezu durchtränkt seien, sowie daß Schumann und Hoffmann in einem gewissen phantastischen Zug sich träfen, der den Romantikern allen, in besonderer Weise aber gerade diesen beiden eigen wäre, stimmte mir Reisenauer vollständig bei und erklärte die genaue Kenntnis Hoffmanns und vor allem des „Kater Murr“ für unumgänglich notwendig, um die Kreisleriana im Sinn ihres Schöpfers zu spielen. Die Ausdrucksweise und die Ideen der romantischen Dichter, so auch das bei Hoffmann fast stets hereinspielende Doppelgängertum, hätten gerade in dieser Schumannschen Tondichtung einen besonders charakteristischen musikalischen Niederschlag gefunden. Er zergliederte mir das ganze Werk am Klavier, zog die Parallelen zwischen den einzelnen Abschnitten des musikalischen und poetischen Werkes und zeigte, wie treffend die eigenartige Persönlichkeit Kreislers musikalisch geschildert sei. Dann nahm er die Beethovensche Sonate Op. 90, darauf einzelne Stücke aus den Années de pelerinage von Liszt vor, und es war hochinteressant, unter des Künstlers eigener Führung zu sehen, wie er an ein zu studierendes Werk heranging; wie er sich nicht bloß begnügte mit der musikalisch logischen Zergliederung, aus der dann, als besondere Seite seines Könnens, sich der einheitliche Aufbau des Werks ergab, sondern wie er auch den poetischen Gehalt zu ergründen und auszuschöpfen suchte, wozu ihn eine tiefe künstlerische Intuition ganz besonders befähigte.

Nun ist er dahin, herausgerissen aus einem Leben, das im Zenit stand. Eine Welt trauert ihm nach. Sein Denkmal hat er sich selbst errichtet im Herzen derer, die seinem unvergleichlichen Spiel lauschen durften. Sein Name aber gehört der Unsterblichkeit an. —

Aus dem Lebenslauf Alfred Reisenauers sei hier folgendes nach **Ehrlich** mitgeteilt: Reisenauer ist am 1. November 1863 in Königsberg geboren. Bevor er zu Liszt kam, hatte ihn, außer seiner Mutter, der bekannte Klavierpädagoge Louis Köhler unterrichtet. Vom 11. Lebensjahre an brachte er die Sommerferien des Gymnasiums bei Liszt in Weimar zu. In biographischen Nachrichten wird über Reisenauer mitgeteilt, daß, als der Knabe in seinem 11. Jahre Liszt zugeführt wurde und ihm Hummels h moll-Konzert vorspielte, der die Erklärung abgegeben habe: „Ich rate jetzt jedem, der mich darum fragt, davon ab, Musiker zu werden; bei diesem aber ist weder zu- noch abzuraten — die Musik ist sein vorgeschriebener Lebensweg.“ 15½ Jahre alt, legte er, und zwar auf „des Meisters“ ausdrückliches Verlangen, das Abiturienten-Examen ab, ging dann wieder zu Liszt und folgte ihm nach Rom. Während Liszt eine Zeitlang nach Pest verreiste, soll Herr von Keudell, der preußische Botschafter in Rom, den Klavierunterricht bei Reisenauer aus besonderer Gefälligkeit übernommen haben, während Professor Blum ihn in der Komposition unterwies. Im November 1879 hatte ihn Liszt bei einem Wohltätigkeitskonzert in Rom zum ersten Male spielen lassen; dann trat er erst 1881 wieder in einem öffentlichen Konzerte auf. Als fertig gebildeter Schüler Liszts ging er darauf nach London, von dort nach Berlin und nach Leipzig, wo er im Gewandhaus mit Erfolg spielte. Hier faßte ihn plötzlich der Gedanke, der musikalischen Laufbahn zu entsagen und Jura zu studieren. Doch kam er davon bald wieder zurück und übernahm, nach Liszts Vermittlung, eine Lehrerstelle am Konservatorium in Sondershausen, wo Felix Weingartner großen künstlerischen Einfluß auf ihn ausübte. Darauf gab er eine Reihe von Konzerten mit dem Tenoristen Heinrich Vogl, mit dem Violoncellisten David Popper und mit der Geigerin Teresina Tua; mit der Letztgenannten durchreiste er Schweden und Norwegen.

Im Jahre 1887 schloß er mit dem russischen Impresario Langewitz einen mehrjährigen Vertrag zu Konzertreisen im europäischen und asiatischen Rußland. Er kam bis nach Sibirien und gab nahe an 500 Konzerte mit großem Erfolge. Außerdem machte er als Naturfreund abenteuerliche Forschungsreisen nach der Küste des nördlichen Eismeeres, Bochara, China, Persien, Kleinasien ꝛc. Vom Jahre 1893 an erschien er wieder im Westen und spielte in den deutschen Musikstädten, dann in Budapest, Prag, Kopenhagen, Stockholm, Christiania, London ꝛc. mit großartigem Beifall. Sein Siegeszug führte ihn dann auch nach Amerika und im letzten Jahre hinterließ der Künstler in Paris enormen Eindruck. In Rußland galt er als „Rubinsteins Rivale“. 1900 wurde Reisenauer unter glänzenden Bedingungen als Klavierlehrer für die Meisterschule des Leipziger Konservatoriums ver-

pflichtet. — Als Komponist hat er Uhlands Wanderlieder erscheinen lassen, außerdem Klavierstücke („Reisebilder").

Zum Schluß möge noch eine Anekdote Platz finden, für deren Echtheit sich die freundliche Einsenderin, Frl. Margarete Klinckerfuß in Stuttgart, verbürgt: Reisenauers Primavistaspiel war in Weimar sprichwörtlich; es hieß, er lese die Novitäten, zu deren Entzifferung (oft aus den Manuskripten) er immer von Liszt auserwählt war, „voraus"; er spiele, ehe man umgewendet hatte, weiter. Einen großen Beweis dieser Fähigkeit legte er als ganz junger Künstler vor Richard Wagner ab. Dieser hatte an Liszt nach Rom geschrieben, ihm seinen Schüler nach Neapel zu schicken, um von diesem seine ersten Bleistiftaufzeichnungen des Parsifal auf das Klavier übertragen zu hören. Erst war Wagner enttäuscht, in dem von Liszt so kolossal empfohlenen Künstler einen blutjungen Menschen zu sehen; — dann war er so entzückt, wie Reisenauer sofort prima vista aus der Partiturskizze das Parsifalvorspiel ohne Stockung auf dem Flügel erklingen ließ, daß er mit dem Jüngling in Anerkennung dieser Leistung und „zur Belohnung" die 5. Symphonie von Beethoven vierhändig spielte.

Stuttgart. **Eugen Honold.**

Der Mutter Wiegenlied.

Von **Gottfried Keßler** (Wyl).

Eine weitverbreitete deutsche Volksmeinung lautet: „Das Kind, dem man nicht an der Wiege singt, wird nicht heiter, nicht musikalisch, kann den Schlaf nicht finden." Auch andere Völker und Nationen teilen diese Anschauung. Bei den Griechen war es üblich, die Kinder, die schlafen sollten, schaukelnd umherzutragen und sie einzusingen. Sie nannten solche Liedchen Baukalemata. Hat Alkmene, die Mutter des Herkules, ihre Zwillinge zu Bette gelegt, so streichelt sie ihnen noch liebreich das Haar und stimmt das Wiegenliedchen an, dessen Text durch Theokritos (Jd. 24, 6) auf uns gekommen ist:

Schlafet nun ein und erwachet mir wieder,
Friedlich schlaft bis zum kommenden Morgen,
Herzensseelchen, Brüderpärchen, meine kleinen Kinderlein!

Wie einfach und doch so herzlich und innig klingen diese paar Zeilen! Leicht erfundene Reime und ruhig dahinschreitender Rhythmus sind überhaupt für jedes echte Wiegen- und Schlummerlied, stamme es nun aus alter oder neuer Zeit, charakteristisch und geben ihm etwas höchst Trautes und Anmutendes. Der Geist des Kindes soll durch die fort und fort an das Ohr schlagende Harmonie beschwichtigt und durch den seiner Fassungskraft angepaßten Inhalt des Liedes von jedem unbehaglichen Gefühl befreit werden. Das gleichmäßige Tempo, das den meisten Schlummerliedern eigen ist, schreibt H. Ploß, wirkt in ähnlicher Weise auf die Seele des Kindes, wie das einschläfernde Verfahren, welches wir bei uns selbst anwenden durch leises und langsames Zählen, durch die Vorstellung, daß wir auf ein wogendes Kornfeld blicken usw. Die summende Melodie aber, die wir schon im zartesten Alter so oft gehört haben, begleitet uns durchs ganze Leben, und die Worte, welche unser Mütterlein oder unsere Wärterin fort und fort trällerte, bis wir in der Wiege die Augen schlossen, bleiben unserm Herzen eingeprägt.

Das alles hat sicherlich einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die Bildung des Gemüts. In dieser Beziehung äußert sich H. Meier, welcher dergleichen Liedchen in Ostfriesland sammelte, sehr richtig: „Was man bis ins späteste Alter behält, was nur der geringsten Anregung bedarf, um wieder in voller Klarheit vor die Seele zu treten, das ist gewiß nicht der geringste Faktor in unserer Entwicklungsgeschichte gewesen." Und Wilhelm Grimm sagt so schön: „Sagen, Märchen, Lieder usw. sind ein unerschöpfliches Gut, das dem Menschen von Heimatswegen als ein guter Engel beigegeben ist, der ihn, wenn er ins Leben auszieht, unter der vertraulichen Gestalt eines Mitwandernden begleitet."

Einfache Weisen und Gesänge zum Einlullen der Kinder finden wir fast bei allen Völkern, auch bei den unzivilisierten. So lautet beispielsweise ein in der Indianerpoesie vorkommendes Schlummerliedchen:

Feuerfliege, Feuerfliege, leuchte mir zu Bette,
Komm, komm, kleiner Leuchtwurm,
Du bist mein Licht, leuchte mir auf meinem Weg.

Ein Wiegenlied der Sioux hat nach Domenech in freier Uebersetzung folgende Fassung:

Schwank hin, schwank her, du nette Kote,
Roll hin, roll her, du lustige Schwebe;
Schlaf, mein Kindlein, schlaf, schlaf ein,
Es wacht bei dir die Mutter dein.
Sie ist es, die dich immer wiegt,
Schlaf, schlaf, Kindlein, schlaf.

Ach, Liebling, du bist ja der Mutter Freude,
Schlaf, schlaf, mein Kindlein, schlaf ein.

Du zarte Wiege, schwank hin und her,
Wiege mein Kindchen nahe bei mir.
Doch süßer Liebling du, weine nicht,
Denn deine Mutter wacht über dich.

Roll hin, roll her, du lustige Schwebe,
Sanft wiege das schlafende Knäblein;
Die Mutter bewacht ihn ganz nahe daneben,
Damit er niemals sei allein.
Wiege in der Luft, du nette Kote,
Wiege, wiege, süßes kleines Kind.

Und wie in Australien zufolge Mitteilung des Reisenden Gerland-Waitz die Mutter ihr weinendes Kind durch Gesang zu beruhigen sucht, so trällert auch die Maori-Frau auf Neuseeland ihrem Säugling Schlafliedchen vor, während die Hottentotten-Mutter ihr Schoßkind mit improvisierten Lobliedern anzusingen pflegt, deren Inhalt ungefähr nachstehender ist:

Du Sohn einer helläugigen Mutter,
Du weitsichtiger,
Wie wirst du einst „Spur schneiden" (d. h. das Wild aufspüren),
Du, der du starke Arme und Beine hast,
Du starkgliedriger,
Wie wirst du sicher schießen,
Die Herero berauben
Und deiner Mutter ihr fettes Vieh zum Essen bringen usw.

Alle europäischen Völker besitzen ihre nationalen Wiegenlieder, die wohl meist aus sehr früher Zeit stammen, überall jedoch auch provinzielle Unterschiede zeigen, weil die erfinderische Phantasie der zärtlichen Mutter immer Neues hinzu ersann. In England singt man als Wiegenlied „the old nursery rhyme":

„shoho, lullaby, go te sleep baby."

Desgleichen gibt es französische und deutsche Schlummerliedchen in großer Mannigfaltigkeit. Manche darunter lehnen sich stark an die ehrwürdigen Segenssprüche der Vorzeit an, denn in mehreren solchen Liederweisen wird das einschlummernde Kind ausdrücklich dem Schutze der guten Götter empfohlen. Nach altdeutschem Glauben traten an die Wiege des neugeborenen Kindes die Nornen oder Schicksalsschwestern, um ihm sein Schicksal zu „schaffen" oder doch anzusingen. Daher rührt wohl auch der noch jetzt gebräuchliche Ausdruck: „Dem ist das Glück an der Wiege gesungen worden". Mit der Einführung des Christentums übernahm die Mutter das Amt der Nornen und sang dem kleinen Liebling ihre Wiegenlieder vor. Wie Raumer in seiner Geschichte der Hohenstaufen erzählt, sagte man Kaiser Friedrich II. nach, er habe einige Kinder erziehen lassen, aber denjenigen, deren Obhut sie anvertraut waren, verboten, mit ihnen zu sprechen, um zu erfahren, ob und welche Sprache die Kleinen von selbst reden würden. „Doch siehe da," fügt der Berichterstatter hinzu, „sie mußten sterben, weil man sie nicht mit Liedern einschläferte und eine solche unmenschliche Stille unerträglich ist." — Der schweizerische Reformator Ulrich Zwingli, der sich in seinen Schriften wiederholt über seine Vorliebe für Musik äußert, bemerkt einmal scherzend: „Vff der luthen (Laute) vnd gygen (Geige) ouch anderen instrumenten lernet ich ettwan, das kumpt mir ietz wol, die Kind zu schweigen." Johann Fischart, Straßburgs Dichter und Satiriker, spricht im „Podagrammischen Trostbüchlein" (1577) das hübsche Motto über alle Wiegen- und Ammenlieder aus:

wo Honig ist, da samlen sich die fligen,
wo Kinder sind, da singt man vm die wigen.

Im „Gargantua", der gleich den übrigen Werken Fischarts reich ist an volkstümlichen Liedertexten, Sprichwörtern und Redensarten, fehlen auch ein paar Verse eines alten Wiegenliedchens nicht:

Nun singt ihm drein,
So trinkt er fein,
Denn er war allzeit ein böses Kind,
Schlief nimmer vngesungen.

Von einem der beliebtesten und liederreichsten Poeten des 19. Jahrhunderts, Friedrich Rückert, ist dieser alte, halbverschollene Text in eine neue, anmutige Form gebracht worden. Im Hinblicke auf seine eigene Jugendzeit und den im „Gargantua" erwähnten deutschen Hausbrauch sagt er nämlich:

Ich war ein böses Kind und schlief nie ungesungen;
Doch schlief ich ein geschwind, sobald ein Lied erklungen,
Das meine Mutter sang gelind.
Und also bin ich noch, ein Schlaflied muß mir klingen;
Nur dieses lernt' ich doch, es selber mir zu singen,
Seit ich der Mutter wuchs zu hoch.

Und was mir tief und hoch nun mancherlei entklungen,
Ist nur ein Nachhall doch von dem, was sie gesungen;
Die Mutter singt in Schlaf mich noch.

So ist an dem sprach- und formgewandten Rückert in Erfüllung gegangen, was ein Dichter des 17. Jahrhunderts, Martin Opitz, vorausverkündet hat:

Was das liebe Kindelein
Wird mit halbem Munde machen,
Was es kürmeln wird und lachen:
Werden lauter Verse seyn.

Schön liest es sich, was der Baseler Ratsherr und Staatsmann Andreas Ryff (1550—1603) in seiner Autobiographie über die von Kindheit an gewohnte sänftigende Kraft des Liedes spricht. Ryff, der in der Genfer Escalade und anderen kriegerischen Ereignissen Mut und Geist bewiesen hatte, gedenkt noch in seinen greisen Tagen, als er auf dem Krankenbette liegt, der herzigen Wiegenlieder, die ihm sein längst verstorbenes Mütterlein einst gesungen, und schreibt darüber: „Von meinem leben, thuon und lassen das 1. 2. 3. 4. jorr kan ich anderst nitzit reden noch wissen, dan waß ich von meinen elteren, geschwisterden und denen, so mich uff den armen gedragen, khert und vernomen habe. Und ist firnemlich nur angezeigt, daß ich bis in 2½ jorlang ein krankes, nidiges und zornmietiges kindt gewesen sey, ganz unriewig, und habe man mich nienernüth besser geschweigen kenen, dan mit singen. Dise art gespüre ich noch uff heitigen dag ann mir, das alles gesang mir anmietig, lieb und angenem ist, wie sich dan in etlich meiner krankheitten offenlich erscheint, daß diejenigen, so mir aufgewart haben, wan bißwilen ich am schwechsten gewesen, sy mir haben singen mießen, do sy lieber geweint hetten."

Auch Haydn erinnerte sich im hohen Alter der frommen Lieder, die ihm seine Mutter, da er noch ein Kind war, an den Sonntag-Nachmittagen vorzusingen pflegte. Wer weiß, wie viel diese Lieder dazu beigetragen haben, die Macht der Töne in Haydn zu wecken! — Der talentvolle, aber durch ein zügelloses Leben verkommene Dichter Johann Christian Günther (gest. 1723) bekennt, es habe schon ein einziges Wort aus dem Texte des Weihnachtsevangeliums, das er bereits in früheſter Jugend vernommen, hingereicht, um alle Bescherungsfreuden seiner Kindheit wieder in ihm aufzufrischen:

Der Eindruck von derselben Lust
Erwacht mir noch in Mark und Brust,
So oft ich nur die Lehre
Des Weihnachtsfestes höre.

In der Dichtung „Rückblick in die Jahre der Kindheit" erzählt Clemens Brentano recht ansprechend, welch große Freude ihm und seinen Geschwistern die Wiegenlieder der Mutter bereitet:

Viel war ich krank, kam wenig an die Sonne,
Die bunte Decke war mein Frühlingsgarten,
Die Mutterpflege war mir Frühlingswonne.
Ich konnte oft den Abend nicht erwarten,
Wenn sie die Wundermärchen uns gesungen,
Daß rings wir Kinder in Erstaunen starrten.

Die Amme, die sich mit der Mutter in die Pflege der Kleinen teilte, erfreute sie gleichfalls mit allerlei Volksweisen, die besonders auf Brentanos Schwester Bettina, die spätere Frau von Arnim und Verfasserin des „Briefwechsels Goethes mit einem Kinde", einen tiefen Eindruck machten, so daß sie sich, wie Clemens berichtet, zuweilen nachts im Traume in ihrem Bettchen aufrichtete und einzelne abgebrochene Liederworte vor sich hinsagte:

— — — — und mir entgegen hebet
Das Mägdlein sich und sprach: „Wie schön gesungen
„Hat heut die Amme, noch das Herz mir bebet —:
Frau Nachtigall, mein Herz ist mir zersprungen."
So sprach das Kind und legte still sich nieder.

Dem oben angeführten Gedanken des Baseler Ryff, „daß eine Mutter, anstatt ihrem kranken Kinde zu singen, oft lieber weinen möchte", hat Moritz Hartmann im Gedichte „Eine Erinnerung" poetischen Ausdruck verliehen. Der Dichter fährt mit seiner Mutter in einer milden Mondnacht durch die schlummernde Gegend. Als sie an einer alten, einsamen Mühle vorbeikommen, vernehmen sie das Weinen und Wimmern eines kleinen Kindes. Sogleich läßt die Mutter das Gefährt anhalten und blickt lange Zeit sinnend nach dem erleuchteten Mühlenfenster hinüber:

Und sie sah mit trübem Sinn
Lange, lange ohn' Ermatten,
Wie am Fenster her und hin
Wiegend, singend lief ein Schatten.

Schweigend blickte sie empor
Nach dem regen Schatten immer,
Heimisch waren ihrem Ohr
Mutterlied und Kindsgewimmer.

Erst als Lied und Weinen allmählich verstummen, heißt sie den Kutscher weiterfahren und spricht nun zum Sohne:

— — — „Konnt ich vorbei
An mir so bekannten Schmerzen?
Solches Lied und solch Geschrei
Kennen alle Mutterherzen.

Aus todkrankem Herzen dringt
Dieses Schreien, will mir scheinen,
Und die Mutter, die da singt,
Möchte lieber weinen, weinen.

Mit ihr, der's an Trost gebricht,
Mußt' ich hier im Dunkeln trauern;
Ach, mein Kind, du weißt noch nicht,
Wie lang solche Nächte dauern.

Aus den Wolken hat geblickt
Jetzt der Mond mit mildem Scheinen,
Sah, wie ich mich fest gedrückt
An ihr Herz, um still zu weinen."

Ein eigenartiges Wiegenlied wurde dem aus Gustav Schwabs gleichnamigem Gedichte bekannten Grafen Gero von Montfort gesungen. Der Graf war nämlich, berichtet die Sage, zu Schiffe auf dem Bodensee geboren, so daß ihm das Murmeln der Wellen als erster Schlummergesang ins Ohr tönte. Im höheren Alter entschloß sich Gero, der Welt zu entsagen, und im Kloster Petershausen dem Himmel zu leben. Voll Sehnsucht nach dieser Ruhestätte entdeckte er am See, auf einer Reise begriffen, sein Vorhaben dem Abte jenes Klosters, setzte sich mit ihm zu Schiffe und segelte Petershausen zu.

Er spricht gerührt: „O fühltet Ihr
Herr Abt, was ich empfinde!
Es blickt das Wasser auf zu mir,
Wie Mutter nach dem Kinde!
Denn wißt, bei jenes Hornes* Riff
Geboren ward ich einst im Schiff.

Und wenn ich in dem Nachen drin
So sanft geschaukelt liege,
Wird mir wie einem Kind zu Sinn,
Als ruht' ich in der Wiege,
Die Mutter lispelt in mein Ohr
Und singt ein Schlummerlied mir vor."

Aber im weiteren Verlaufe der Fahrt, erzählt unsere Sage, befiel den Greis eine plötzliche Schwäche, und an der schmalen Landzunge, die unweit Konstanz sich ins Wasser streckt und schon damals das „Eich-Horn" hieß, starb er im Schiffe, das jetzt den Toten wiegte, wie es einst den Säugling gewiegt hatte:

Und wie das Schiff vorüberzieht,
Dort, wo er ward geboren,
Da tönt das süße Wiegenlied
So hell in seinen Ohren;
Er schlug die Augen auf und rief:
„O Mutter, wie so tief ich schlief!"

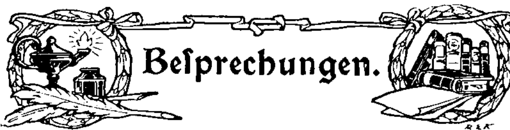
Er schließt die Augen wieder zu,
Noch tiefer fortzuschlafen:
Steh, Nachen, still! nicht eile du!
Dein Gast ist schon im Hafen.
Der Abt zu seinen Füßen kniet,
Ihn mit dem letzten Trost versieht.

Geros Hülle ward am Orte seiner Sehnsucht, zu Petershausen, bestattet:

Bringt ihn zum heil'gen Haus hinab,
Legt in den Chor den Frommen,
Dort rauscht die Flut, die einst ihn gab,
Und die ihn jetzt entnommen;
In süßem Frieden, frei von Harm,
Ruht er der Welle dort im Arm.

Die reichhaltigste Auswahl volkstümlicher Wiegenlieder findet sich in „Des Knaben Wunderhorn", jener köstlichen, von Arnim und Brentano herausgegebenen Sammlung alter deutscher Volksweisen. Für jeden Festtag und für jede Jahreszeit weiß die zärtliche Mutter auch ein passendes Liedchen, um damit ihr Kind in den Schlaf zu lullen. Bald werden Frühling und Sommer besungen, bald der Mond und die glitzernden Sternlein zu Wächtern des schlummernden Lieblings bestellt, damit nicht der böse Sandmann komme und ihm Sand in die klaren Aeuglein streue. Das weitverbreitete wunderliebliche „Schlaf, Kindlein, schlaf, der Vater hüt' die Schaf" entstammt ebenfalls dem „Wunderhorn". In den letzten Jahrzehnten wurden die in den verschiedenen Gegenden des deutschen Sprachgebiets gebräuchlichen Wiegenlieder, und zum Teil auch deren Melodien, fleißig aufgezeichnet, so in Preußen von H. Frischbier, im Fränkisch-Hennebergischen von Balth. Spieß, im Vogtlande von E. Köhler, in Schwaben von Ernst Meier, in Oesterreichisch-Schlesien von A. Peter, in der Schweiz von Rochholz und Gertrud Züricher usw. — Vom Hauche echter Poesie durchweht sind ferner die von Hey, Güll und Robert Reinick gedichteten Wiegenlieder, die sich den alten Vorbildern würdig zur Seite stellen.

* Horn heißt am Bodensee so viel als Landzunge.



Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig Thuille. Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart. — Dem Erscheinen des vorliegenden Werkes ist von seiten der Lehrenden, wie nicht minder der Lernenden mit der allergrößten Spannung entgegengesehen worden; und zwar aus zweifachem Grunde — erfreuen sich doch einerseits die beiden Verfasser in der musikalischen Welt eines bedeutenden Ansehens ob ihres theoretischen Wissens und Könnens, das sie in hervorragendem Maße befähigt erscheinen läßt, eine derartige, höchst anspruchsvolle Aufgabe in glänzender Weise zu lösen. Anderseits ist ja wohl kein Wort darüber zu verlieren, daß uns ein neues Harmonielehrbuch dringend vonnöten war; denn ohne den vorhandenen, zum Teil vortrefflichen Lehrbüchern etwas von ihrem Werte nehmen zu wollen, muß doch gesagt werden, daß manches darin Enthaltene den Anforderungen unserer modernen Zeit nicht mehr recht entspricht und verblaßt erscheint. Es waren daher bei Abfassung eines Lehrbuches vor allem neue Gesichtspunkte aufzustellen, sollte die Theorie hinter der stets vorwärts strebenden Praxis nicht allzu weit zurückbleiben. Die Frage der „Existenzberechtigung" erledigt sich in vorliegendem Falle also von selbst. Leider war es Professor Ludwig Thuille nicht vergönnt, das Erscheinen des Buches zu erleben; er starb bekanntlich unerwartet am 5. Februar 1907. Das Hinscheiden dieses ausgezeichneten Künstlers und Menschen ist für die Tonkunst im allgemeinen, für die Kompositionslehre speziell ein unersetzlicher Verlust. Denn Thuille, der das Lehramt für Musiktheorie an der Akademie der Tonkunst bekleidete, war nicht nur ein feinsinniger Komponist — auf diesen Zweig seiner Tätigkeit kann hier jedoch nicht weiter eingegangen werden —, er war auch, wie der Verfasser dieses Artikels sich durch jahrzehntelangen, persönlichen Verkehr überzeugte, ein Lehrer von hervorragenden pädagogischen Qualitäten, frei von jeder Einseitigkeit mit klarem, durch vieljährige Erfahrung geübten Blick für alles wahrhaft Schöne, dabei durchdrungen von väterlicher Fürsorge für wirklich talentvolle Kunstjünger. Diese letzte Eigenschaft — einen der wichtigsten Faktoren im Lehrberufe! — besaß Thuille in so hervorragendem Maße, daß seine Schüler mit wahrhaft abgöttischer Liebe an ihm hingen und in ihm das Haupt der Jung-Münchner Komponistenschule verehrten.

Mit welcher Genugtuung hätte sich Thuille, dessen Anteil an dem vorliegenden Werke gewiß nicht gering anzuschlagen ist, der Früchte seines Fleißes erfreuen können, wenn er gesehen hätte, mit welch einstimmiger, allgemeiner Begeisterung das verfaßte Werk seitens der studierenden Welt und der Kritik aufgenommen worden ist. Freilich, Nörgler hat es zu allen Zeiten gegeben, Leute, welche das so, jenes so haben wollten, denen dies und das nicht gefiel, die alles besser wissen, die aber in ihrer beschränkten Kritikasterei über Nebensächlichem stets das Wichtige, Hauptsächliche vergessen — bei unserem Buche, daß es vollständig Neues enthalte —; nun, solche Leute können wohl die Verbreitung eines tüchtigen Werkes etwas aufhalten, aber verhindern können sie diese gottlob! nicht. Die Louis-Thuillesche Harmonielehre wird ihren Weg durch die musikalische Welt finden.

Wie nun die beiden Verfasser ihre Aufgabe gelöst, das verdient in der Tat höchste Bewunderung. Berührt es im vornherein so unendlich wohltuend, in dem Buche ein wirklich schönes, verständliches Deutsch zu finden — nicht immer läßt sich das von musikwissenschaftlichen Werken behaupten —, so ist der gesamten Anlage des Stoffes, seiner Erklärung und Behandlung unbedingt beizupflichten. Mag sein, „grau ist alle Theorie", aber jedenfalls ist es den Verfassern in hervorragendem Maße gelungen, ein Lehrbuch zu schaffen, das den Schüler auf die anregendste Art in den mitunter spröden Gegenstand einführt und dabei alles Zopfische in glücklicher Unterlassung vermeidet. Was man in früheren Harmonielehren manchmal nicht mit Unrecht empfunden, das Trockene der Materie selbst, hier ist es in interessanter Weise mundgerecht gemacht; der Studierende wird stets in fesselnder Art über alles in das Fach Einschlägige aufgeklärt, dem gereiften Musiker bietet die Lektüre eine Fülle geistvoller Details.

Ein weiterer Vorzug des Werkes besteht in der Anführung der heterogensten Beispiele aus der Literatur, von Stoltzer und Palestrina beginnend bis herauf zu Richard Straußens vielumstrittener Salome.*

Welche immense Gebiete werden da gestreift, und welche Belesenheit und Kenntnis der musikalischen Literatur gehört dazu, aus dem umfangreichen Materiale stets das richtige, drastische Beispiel auszuwählen! Wahrlich, leicht haben sich die Autoren ihre Aufgabe nicht gemacht, mit imponierendem Fleiße sind sie bei der Arbeit gewesen!

Dringend zu wünschen ist daher, daß das vortreffliche Lehrbuch weiteste Verbreitung finde, daß es namentlich auch an den Musikschulen eingeführt werde, daß vor allem Musikstudierende sich mit demselben ernstlich und gründlich beschäftigen; denn es wäre jammerschade, wenn die auf die Herausgabe des Buches verwendete Sorgfalt und Mühe nicht segensreich auf Generationen hinaus wirken sollte. Abgesehen davon, daß, wie schon oben bemerkt, ein fortschrittliches Lehrbuch der Harmonie einem wahrhaften Bedürfnisse entgegenkam, ist der Nutzen, der aus der Beschäftigung mit der vorliegenden Arbeit sich ergibt, ein so gewaltiger, daß allen, denen die Tonkunst mehr ist als eine bloße Unterhaltung, also auch der kunstsinnigen Dilettantenwelt, das ernste Studium dieses Buches nicht genug empfohlen werden kann.

Auf Einzelheiten kann ich im Rahmen dieser Besprechung leider nicht eingehen, erwähne aber als bemerkenswert die frühzeitige Erklärung der Vorhalte — bereits im zweiten Kapitel „Sextakkorde und Quartsextakkorde" —, die in den früheren Lehrbüchern immer erst am Schlusse geschah. „Doch sag' ich nicht, daß es ein Fehler sei." Dem Wesen der Sache entsprechend ist besonders der zweite Teil des Werkes „Chromatik und Enharmonik" von besonderem Interesse, „die alterierten Akkorde", „die enharmonische Modulation". Hier sind auch die weitaus interessantesten Beispiele aus der Literatur angeführt — R. Wagner, Liszt, Bruckner, Pfitzner, R. Strauß, Schillings, Klose u. a. m. Die berühmten Stellen in der Eroica (Horneintritt im I. Satze) und in der Klaviersonate op. 81 von Beethoven finden in dem Kapitel „Orgelpunkt" und „liegende Stimmen" eine plausible Erklärung.

Fasse ich alles zusammen, so muß ich sagen, die hohen Erwartungen, die man an das Erscheinen der Louis-Thuilleschen Harmonielehre knüpfte, sind nicht nur erfüllt, sie sind weit übertroffen worden. Wie bereits bemerkt, das Lehrbuch verdient die weiteste Verbreitung. Der Firma Carl Grüninger in Stuttgart aber ist Glück zu wünschen, daß sie das Werk ihrem Verlage einverleibte. Besonderer Dank und Anerkennung sei ihr für die glänzende Ausstattung des Buches, die keinen Wunsch unerfüllt läßt, hiermit ausdrücklich ausgesprochen!

Wie seinerzeit die berühmte Klavierschule von Lebert & Stark aus der württembergischen Metropole hervorging und den Namen ihrer Verfasser in die weite Welt trug — ich darf schon sagen über den Erdkreis —, so kann auch diesmal der schwäbischen Residenz das Verdienst zugesprochen werden, auf theoretischem Gebiete mit einer bahnbrechenden Tat vorangegangen zu sein. Was in dem verhältnismäßig kleinen Stuttgart gelingen konnte, wäre beispielsweise in dem etwa doppelt so großen München, dessen Ruhm, soweit es die bildenden Künste betrifft, die Welt erfüllt, nicht möglich gewesen. Doch darin liege kein Vorwurf! Freuen wir uns vielmehr aufrichtig darüber, daß das nützliche Buch, die verdienstvolle Arbeit anerkannt tüchtiger, deutscher Musiker, sowohl zu Nutz und Frommen der kunstbegeisterten studierenden Jugend wie auch zum Genusse der gebildeten Kunstfreunde überhaupt geschrieben wurde. Und diesen sei es hiermit auf das wärmste empfohlen! Prof. Heinrich Schwartz (München).

* In dieser Beziehung steht die Louis-Thuillesche Harmonielehre wohl einzig da und wird geradezu epochemachend wirken.

* * *

Musiker-Kalender. Pünktlich haben sich zwei unentbehrliche Berater für Musiker und Musikfreunde wieder eingestellt: der Allgemeine deutsche Musiker-Kalender von Raabe & Plothow in Berlin W. (Courbièrestr. 5), und der Deutsche Musiker-Kalender, Verlag von Max Hesse in Leipzig. Raabe & Plothows Kalender erscheint im 30. Jahrgang, er trägt sein bekanntes rotes Kleid und birgt in seinem Innern Namen und Adressen aus 382 Städten des In- und Auslandes, worin ihn Hesse (23. Jahrg.) mit 10 Städten (392) übertrifft. Beide haben Anstrengungen in bezug auf die ausländischen Städte gemacht, bei beiden fehlt aber noch immer Amerika mit seinen Musikzentren New York, Boston, Philadelphia usw. Raabe & Plothow belehrt uns, daß es in Frankreich doch wenigstens zwei für die Musik beachtenswerte Städte gibt, Paris und Lyon, während im Hesse immer wieder Paris die eine, die „einzige Stadt" bleibt. Rußland dagegen figuriert mit 8 Städten, bei Raabe & Plothow mit 10. Nach den vorgenommenen Stichproben zu urteilen, scheint Hesses Kalender in bezug auf Ergänzungen sich rechte Mühe gegeben zu haben, wenngleich diese Ergänzungen hier und da noch zu wünschen übrig lassen. So verzeichnet er in Stuttgart den Dr. Obrist zwar schon als Kapellmeister, wovon der andere noch nichts weiß, bringt auch im Gegensatz zum „Allgemeinen Deutschen" die Musikreferenten, leider aber falsch und unvollständig. Entweder richtig oder gar nicht. Dann hat Hesse einen entschiedenen Nachteil gegen Raabe & Plothow: er geht beim Rubrizieren zu sehr ins Einzelne und wird deshalb unübersichtlicher. Auch stören die vielen Abkürzungen. Im Allgemeinen deutschen Musiker-Kalender findet man sich rascher und leichter zurecht. Hesse will zuviel und erreicht damit tatsächlich weniger. Wenn man z. B. im allgemeinen Verzeichnis einen Namen sucht und will den Wohnort eines Künstlers wissen, so findet man statt der Städtenamen die Nummern, die darauf hinweisen, wo die Städte im Kalender zu finden sind. Wir glauben, daß bei weniger komplizierter Einteilung Hesses Kalender gewinnen würde. Er bringt übrigens einen Aufsatz von Hugo Riemann gegen die Modernen und als sinniges Pendant dazu voran die neueste Aufnahme von — Max Reger. Beide Kalender sind im ganzen mit viel Mühe und Eifer für ihre Zwecke bearbeitet, die sie auch zum größten Teil erfüllen. Raabe & Plothow gibt als ersten Teil des Kalenders noch ein „Notizbuch" heraus.



Kritische Rundschau.

Der Merker werde so bestellt,
Daß weder Haß noch Lieben — das Urteil
trüben, das er fällt.

London. Die „Saison morte" im musikalischen Leben Londons — das sind die wenigen Wochen, die zwischen dem Abschluß der Covent Garden Opern-Aufführungen gegen Ende Juli und dem Beginn der Wintersaison zu Anfang Oktober liegen — wird bekanntlich seit einer Reihe von Jahren durch die Promenadenkonzerte in der „Queenshall" und seit nunmehr dem dritten Male durch die Darbietungen von Moody-Manners Opera Company im Lyric Theatre „gestört". Es ist eine sehr bedeutsame Rolle, die sowohl die Promenadenkonzerte wie auch die nur erst in ihren Kindheitsjahren steckende Operngesellschaft in der musikalischen Welt Londons spielen. Mr. Henry J. Wood sucht mit seinem Queenshall-Orchester durch höchsten künstlerischen Anforderungen entsprechende Aufführungen der besten Werke aller Namen tragenden Komponisten internationalen Rufs das Musikverständnis und die Musikkenntnis des Londoner Publikums zu heben, gleichzeitig aber auch den nationalen Künstlern, produzierenden wie reproduzierenden, in ihrem Drange nach Anerkennung ermunternd und helfend beizustehen. Den gleichen Zweck verfolgt auch Moody-Manners Gesellschaft mit Bezug auf die Förderung des Interesses des englischen Publikums für die Opernbühne. Dabei hat sich diese Gesellschaft, deren Spiritus rector Mr. Charles Manners ist, noch das weitere, und wie die seitherigen Erfolge zeigen, etwas kühne Ziel gesteckt, eine nationale englische Oper zu gründen. Es ist heute noch keineswegs entschieden, ob dieses auf alle Fälle starke Anstrengungen erfordernde und eine zähe Ausdauer bedingende Ziel in verhältnismäßig naher Zukunft wird erreicht werden können, obgleich gute Ansätze hierfür sicherlich vorhanden sind. Inzwischen aber ist zu konstatieren, daß die diesjährige achtwöchige Saison der Moody-Manners-Gesellschaft zum dritten Male mit einem Defizit ihr Unternehmen in London zum Abschluß brachte. Die Einnahmen sind zwar größer gewesen als im Vorjahre, der Verlust aber — etwa 16000 Mk. — steht auf ungefähr gleicher Höhe wie im letzten Jahre. Die finanzielle Lage hat sich dadurch günstiger gestaltet, daß auf dekorative und künstlerische Ausstattung beträchtliche Summen aufgewendet wurden. Vom künstlerischen Standpunkt betrachtet ist das Unternehmen als ein großer Erfolg anzusehen. Man täte unrecht, wollte man die Darbietungen dieser Gesellschaft mit denen von Covent Garden in Vergleich stellen — verschiedene Faktoren gestatten das nicht —, mit Freude aber wird jeder, der den ernsthaften Bemühungen dieses Ensembles für die Aufführung künstlerisch auf der Höhe stehender Opern gefolgt ist, die Zusicherung aufgenommen haben, daß der „Versuch zur Gründung einer nationalen englischen Oper" im nächsten Jahre fortgesetzt werden soll. Jedenfalls auch rechtfertigt das wachsende Interesse des musikliebenden Publikums für die Oper, auszuharren und auf weitere materielle Fiaskos gefaßt zu sein, um schließlich den Boden für ein immerhin unter den bestehenden Verhältnissen gigantisches Unternehmen gut fundiert zu finden. Insgesamt gelangten in der letzten Saison vierzehn verschiedene Opern zur Aufführung, von denen besonders genannt seien „Faust", „Tristan und Isolde", „Tannhäuser", „Lohengrin", Troubadour", „Figaros Hochzeit", „La Bohême" und „Madame Butterfly", da sich gerade für diese Werke das größte Interesse des Publikums zeigte. In den Provinzen ist der Erfolg der Gesellschaft sehr befriedigend und zum erstenmal ist heuer Herrn Charles Manners von mehreren Londoner Theaterdirektoren der Antrag gestellt worden, während seiner Tour in den Provinzen Abstecher — flying visits — nach London zu machen und Matineevorstellungen zu geben, für die ihm ein fixes Honorar garantiert worden ist. Bei früherer Gelegenheit wiesen wir bereits auf den konservativen Geist des Londoner Opernpublikums mit Bezug auf „Premieren" hin. In sehr charakteristischer Weise kam diese, man möchte sagen Scheu vor neuen Werken auch bei der Aufführung von Herm. Löhrs Oper „Sarenna" am vorletzten Abend der Saison zum Ausdruck. Populäre Opern, wie „Faust" — die übrigens allein 11 Aufführungen erlebte — und andere, gelangten zuweilen vor fast ausverkauftem Hause zur Aufführung, während andere immerhin noch leidlich „zogen". „Sarenna" jedoch ging vor mehr als halbleerem Hause in Szene. Und dabei ist der Komponist Engländer, worauf wir deshalb besonders hinweisen, weil an englischen Komponisten, und insbesondere Opernkomponisten, eine geradezu außerordentliche Dürre herrscht. Mit Recht bemerkte denn auch Herr Manners selbst, daß in Berlin, Wien und anderen kontinentalen Großstädten ein solches Ereignis das Theater bis auf den letzten Platz gefüllt haben würde, und diese Teilnahmlosigkeit des Publikums sei weder für die britischen Komponisten noch für die Unternehmer ermutigend. Uebrigens hat Löhrs Oper wohl eine freundliche, jedoch keineswegs enthusiastische Aufnahme gefunden, was zum Teil sicherlich auf den ziemlich mageren dramatischen Inhalt des Librettos zurückzuführen ist. Die Handlung ist folgende: Der Küster des Dorfes wartet auf die Rückkehr des Landjunkers aus dem Kriege. Dieser ist der Verführer des Küsters Tochter, die sich, um der Schande zu entgehen, das Leben genommen hat. Bei der ersten Begegnung übt der Küster Rache und tötet den Schuldigen. Dabei ist noch eine andere weibliche Figur in die Handlung eingeflochten, ein Zigeunermädchen, mit dem der Verführer auf seinen Wanderungen Gesellschaft gepflogen hat. Diese Person dient jedoch nur dem Zweck, den niederen Charakter des Junkers schärfer zu kennzeichnen. Es ist offenbar schwierig, mit diesem Material hohe musikalische Werte zu schaffen, obwohl die übrigens nur einaktige Oper in verschiedenen Gesängen Proben guten Könnens ablegte. Am gleichen Abend wurde noch eine andere Premiere, wenigstens für London, gegeben: Mr. Gattys einaktige Oper „Greysteel", zuvor von Manners Gesellschaft bereits in Sheffield aufgeführt. Hier handelt es sich um ein Werk mit wirklich dramatischer Kraft, von Originalität in melodischen Schöpfungen und feinem Empfinden für Kolorit zeugend. Die Aufnahme war denn auch sehr warm. Fast wichtiger aber noch für die Förderung musikalischen Interesses und musikalischen Verständnisses in der englischen Metropole scheinen uns die nachgerade zu einer willkommenen ständigen Einrichtung entwickelten Promenadenkonzerte in der Queenshall zu sein. Ohne Uebertreibung darf behauptet werden, daß viele Tausende von Londons Einwohnern ihre musikalische Erziehung und Liebe für gute Musik aus diesem Bronnen geschöpft haben. Der Erfolg der diesjährigen Saison hat wohl auch die höchsten Erwartungen überstiegen. Trotzdem heuer bei Auswahl der Werke dem Geschmack weniger geschulter Zuhörer kaum irgend welche Konzessionen gemacht worden sind, ist das Publikum in größerer Anzahl nach der Queenshall geströmt, als je zuvor. Fast allabendlich ist das ganze Haus ausverkauft und mehr wie einmal haben Hunderte von Einlaßbegehrenden enttäuscht vor den Türen des Hauses Kehrt machen müssen. Das war nicht immer so. Die Einrichtung der heutigen Promenadenkonzerte in der Queenshall datiert auf das Jahr 1895 zurück. Viele Jahrzehnte zuvor aber wurden schon von vielen nacheinander folgenden Dirigenten in verschiedenen Konzert- und Theaterräumen Musikaufführungen unter dem Namen Promenadenkonzerte veranstaltet. Man huldigte jedoch vorwiegend der leichten Muse — „populäre" Programme im Gegensatz zu klassischen Werken mußten die Anziehungskraft bilden. Sehr bezeichnend ist, was vor weniger als 30 Jahren eine Londoner Musikzeitschrift über das Resultat eines Versuchs des damaligen Leiters der Promenadenkonzerte in Covent Garden, Sir Arthur Sullivan's, zur Hebung des Charakters der Programme durch die Aufführung von Beethovens neun Symphonien, schrieb. „Die Musik", heißt es da, „war so gut, daß sie den Verkauf von Erfrischungsgetränken hinderte und das finanzielle Resultat war im gleichen Verhältnis unbefriedigend." Das ist, wie gesagt, heute anders. Hunderte von Personen beiderlei Geschlechts lassen es sich nicht verdrießen, zwei bis drei Stunden lang stehend Wagner oder Beethoven zu hören. Auch Schubert, Mozart, Tschaikowsky, Brahms, Grieg und andere haben zahlreiche Verehrer in der Queenshall. Und der Enthusiasmus ist aufrichtig. Was die in dieser Saison aufgeführten oder noch aufzuführenden Novitäten anbetrifft — denn die Promenaden-Konzerte ziehen sich noch bis in die zweite



Lautenspielerin.
Gemälde von Gerhard Terburg, Holländer, 1608—1681. (Text siehe Seite 43.)

Hälfte des Oktober hin —, so ist besonders zu vermerken, daß ausländische Autoren heuer weniger stark vertreten sind. Im ganzen finden sich nicht weniger als 30 neue Orchesterwerke auf dem Programm, von denen 17 auf einheimische Komponisten entfallen. Von ausländischen Komponisten steht an erster Stelle der vieldiskutierte Max Reger mit seiner Serenade, ferner u. a. Vincent d'Indy, Glazounow und Sibelius. Von Regerschen Werken sind in England bisher nur wenige bekannt geworden, und zwar nur Lieder, Sonaten 2c. Erst mit seiner Serenade hat man einiges Verständnis dafür gewinnen können, warum er in Deutschland so stark in den Vordergrund getreten ist und als der modernste unter den modernen Tondichtern angesehen wird. Dieses Werk, das übrigens an zwei eine Woche auseinander liegenden Abenden in je zwei Sätzen gegeben wurde, fand ungeteilten Beifall. Auch die Kritik äußerte den lebhaften Wunsch, nähere Bekanntschaft mit diesem Apostel der neuen Schule zu machen, Gelegenheit zu finden. Richard Strauß ist hier in London schnell zu Anerkennung gelangt und Wagner wird geradezu vergöttert. Schließlich sei noch erwähnt, daß nicht nur einheimische Komponisten ein starkes Kontingent auf dem Programm bilden, sondern daß auch „home-made" Instrumentalsolisten sowie Sänger und Sängerinnen hervorragend vertreten sind. Von letzteren sind nicht weniger als 50 von insgesamt 54 für die diesjährige Saison verpflichteten englischen Ursprungs. Aber gerade in der Auswahl der vokalen Künstler und Künstlerinnen, dünkt uns, ist die Leitung der Konzerte etwas zu sehr „entgegenkommend" gewesen, nicht etwa dem Wunsche des Auditoriums als vielmehr dem der Künstler selbst. Jedenfalls konnten wir nicht umhin, unser Urteil an manchen Abenden dahin zusammenzufassen: Viele sind berufen, aber wenige auserwählt. Was die achtwöchige Herbstsaison in Covent Garden anbetrifft, die am 3. Oktober eingesetzt hat, so fällt bei einer Durchsicht des Spielplanes in erster Linie auf, daß keine einzige Wagnersche noch überhaupt eine deutsche Oper Aufnahme darin gefunden hat. Auch unter den engagierten ausländischen Sängern findet man diesmal keinen deutschen Namen. Und selbst das Orchester ist vollständig britisch, was im Prospekte ausdrücklich hervorgehoben wird. Britische Komponisten sind allerdings aus naheliegenden Gründen keine vertreten. Die kommende Saison ist deshalb ausgesprochen britisch und man könnte sich leicht zu der Annahme versucht fühlen, daß hier ein beabsichtigter Boykott der Deutschen vorliege. (Diesen Boykott werden die Herren Engländer wohl sehr bald wieder aufgeben müssen und zwar auch aus „naheliegenden Gründen". Red.) Jedenfalls steht das ganze Arrangement in scharfem Gegensatz zur voraufgegangenen Hauptsaison, wo Wagner der Löwenanteil im Spielplan zufiel und wo Dr. Hans Richter, Nikisch und andere deutsche Dirigenten den Taktstock führten und mehr als die Hälfte der hervorragendsten Sänger und Sängerinnen aus Deutschland stammten. Im übrigen steht London vor einer Saison, in der viel, sehr viel „Musik gemacht werden wird", wenn man nach den bisher vorliegenden Ankündigungen von Einzelkünstlern und Orchesterkonzerten 2c. schließen darf.

A. Böning.

* * *

Sondershausen. Die Folge der Lohkonzerte unter Leitung von Professor Ochs gab einigen Neuheiten in ihren Programmen Platz. Aus den „sechs Charakterstücken" für kleines Orchester op. 70 von Hugo Kaun waren drei hervorragend anmutige zum Vortrage gewählt: „Elegie", ein Klagegesang der Instrumente, in dem das Solocello die Hauptstimme abgibt, „Idyll", ein mit Sordinen gespielter Walzer, dessen etwas schwermütige Klänge durch die Dämpfung ein verschleiertes, traumhaftes Kolorit gewinnen. Endlich „Rondo", ein mit feiner Stimmenführung ausgezeichnetes Stück voll freundlicher Melodie. Sehr melodiös wirken alle drei Kompositionen. Der „Tanz der Nymphen und Faune" aus „Eros und Psyche" von Georg Schumann ist ein gefälliges Scherzo, das den oft behandelten poetischen Vorwurf durch Kontrastwirkung zu beleben sucht. Recht interessant war die Vorführung einer „Serenade" für kleines Orchester in f moll op. 3 von Leo Weiner. Der noch sehr junge Komponist hat mit diesem Werk eine starke Talentprobe geliefert. Der kleineren Form der symphonischen Kunstschöpfung entsprechend, malen die vier Sätze der Suite nur Genrebilder, wie es scheint, aus dem ungarischen Volksleben. Knapp und klar umrissen, mit lebendiger instrumentaler Farbengebung illustriert, entwickeln sich Tanz- und Liebesszenen voll Grazie und Heiterkeit, und feine Linienführung mit leichter kontrapunktischer Verschlingung läßt das Interesse nicht ermüden. Man kann auf die ferneren Werke von Leo Weiner gespannt sein, ob sie in dem heiteranmutigen Genre verbleiben oder sich ernstere Ziele stecken werden. — Mit der Wiederbelebung der Concerti grossi von Händel und Bach durch stilvolle Aufführung ging das künstlerische Unternehmen gleichen Weg, mit dem Georg Richard Kruse (Berlin) zweimal im August unsere Lohkonzerte verschönte. Als Resultat seines Forscherfleißes führte er ausgegrabene Musikschätze, meist verschollene Kompositionen von Lortzing, unter eigener Direktion vor: „Marsch aus der Schatzkammer des Ynka", „Jubelouvertüre über den Dessauer Marsch", „Warmer, weecher Bretzel-Walzer", Ouvertüre zu „Rolands Knappen" und einige unbekanntere Werke von Hermann Götz, Otto Nicolai, sowie die erste Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius. Die Lortzingschen Sachen sind liebenswürdige Raritäten in etwas altmodischem Gewande.

Marie Voltz.

Neuaufführungen und Notizen.

— In Frankfurt a. M. hat die zweiaktige Oper „Ritter Olaf" von Langer nach Heines gleichnamiger Ballade ihre Uraufführung erlebt.

— „Der Müller von Sanssouci", ein Singspiel von V. Göpfart, ist im Hoftheater in Weimar zur Aufführung kommen.

— Die Operette „Der Hochverräter" von Heinr. Platzbecker ist für das Residenztheater in Dresden angenommen worden.

— Eine Oper „Die Hochzeit" von Iwan Knorr ist in Prag erstmalig aufgeführt worden.

— Goldmarks neue Oper „Das Wintermärchen" gelangt in der Wiener Hofoper im Laufe des Dezember zur Erstaufführung.

— Wilh. Kienzl hat ein Weihnachtsmärchenspiel für Aufführungen in Schule und Haus „In Knecht Ruprechts Werkstatt" vollendet, dessen Text Hildegard Voigt verfaßt hat.

— „Die Sühne" betitelt sich eine soeben vollendete Oper des bekannten jugendlichen Komponisten Raoul v. Koczalski.

— „La Glu", eine Oper von Gabriel Dupont, ist in der Pariser Großen Oper in Szene gegangen.

— Die Oper „Lorelei" von Catalani ist im Coventgarden-Theater in London aufgeführt worden.

— In den diesjährigen Abonnements-Konzerten der Kgl. Hofkapelle in Stuttgart, Dirigent Dr. Aloys Obrist, sollen von größeren Orchesterwerken u. a. aufgeführt werden: drei Abende Entwicklung der deutschen Symphonie: Stamitz D dur, Haydn C dur „Le Midi", Beethoven A dur, Brahms F dur, Bruckner c moll Nr. 1. Richard Strauß „Also sprach Zarathustra", Liszt „Faustsymphonie" und „Festklänge". Ferner: Sibelius II. Symphonie, Richard Strauß „Sinfonia Domestica" (erste Wiederholung), Widor Symphonie für Orgel und Orchester, ein Grieg-Abend (zu seinem Gedächtnis). An den Solisten-Abenden sind folgende intimere Werke in Aussicht genommen: Mozart, Notturno für vier Orchester, Sekles, Serenade (Streichquintett, Harfe und Solobläser), Wagner, „Siegfriedidyll", Enrico Bossi, „Intermezzi Goldoniani" für Streichorchester, Walter Lampe, Serenade für Blasinstrumente. — Von Solisten werden genannt: Karl Burrian (Dresden), Charles Marie Widor (Paris, Orgel), Edyth Walker (Wien), Frieda Hempel (Berlin), Wladislaw Waghalter (Stuttgart), Ferruccio Busoni (Berlin).

— Der Dresdner Kreuzchor (Dirigent Musikdirektor Otto Richter) hat anläßlich des 10. deutschen Historikertages ein historisches Konzert (Volks- und Minnelieder) veranstaltet, dessen Programm lautete: 1. Drei Chorlieder: a) „Sumer is icomen in", Volkslied aus dem 13. Jahrhundert, vier- und sechsstimmiger Satz von Otto Richter. Melodie um 1226; b) „Nachruf an Walther von der Vogelweide", Text von Ulrich von Singenberg, Minnesänger, von Max Bruch; c) „An Frau Minne", Melodie und Text von Fürst Wizläw († 1325). 2. Drei Volkslieder (für eine Solostimme), Lochheimer Handschrift (geschrieben 1452—1460): a) „Scheiden und Meiden"; b) „Fahr hin!"; c) „Gesang eines Fahrenden". 3. Suite für Blasinstrumente von Paul Bäwerl (Peurl) 1580, in Partitur gesetzt von Otto Richter: a) Paduana; b) Intrada; c) Dantz; d) Galliarda. 4. Vier Volkslieder für Chor: a) „In stiller Nacht", Melodie wahrscheinlich von Friedr. Spe (1591—1635); b) „Morgengesang"; c) „Der liebste Buhle, den ich han", Melodie 16. Jahrhundert; d) „Frisch auf, ihr Klosterbrüder mein!" von Joh. Herm. Schein (1586—1630), aus dem „Studentenschmauß", für Männerstimmen bearbeitet von Otto Richter. 5. „Nürnbergisch Quodlibet" (fünfstimmig), Nürnberg um 1650, in Partitur gesetzt und eingerichtet von Otto Richter (drei Singstimmen und zwei Instrumentalstimmen mit Cembalo).

— Die „Robert Schumannsche Singakademie" in Dresden, Dirigent Albert Fuchs, wird in kommender Saison u. a. zur Aufführung bringen: Händel, „Israel in Aegypten", Schumann, „Das Paradies und die Peri" (zur Feier der vor 60 Jahren erfolgten Gründung der Singakademie durch den Komponisten) und Liszts „Graner Messe".

— Der Dresdner Tonkünstler-Verein hat in seinem 53. Vereinsjahre u. a. folgende Novitäten aufgeführt: Gounod, Petite Symphonie; M. Haydn, Divertimento B dur; Juon, Sextett c moll; Schulz-Beuthen, Bläseroktett C dur (Manuskript); Th. Blumer junior, Klavierquintett h moll; H. Kaun, Quartett D dur op. 41; Ed. Schütt, Klaviertrio e moll op. 51; Brucken-Fock, Klavierviolinsonate op. 5; H. Dechend, Klaviervioliusonate; Joh. Smith, Suite für Cello und Klavier; R. Strauß, Andante für Heckelphon und Klavier; O. Urbach, Lieder für Bariton.

— Die allgemeine Musikgesellschaft Basel wird in ihren Symphoniekonzerten der kommenden Saison unter Suter und in ihren Kammermusiken u. a. folgende Werke bringen: Strauß, „Tod und Verklärung", Till Eulenspiegel; Cornelius, Cid-Ouvertüre; Rameau, Ballettsuite a. Acanthe; Liszt, Mephistowalzer; Charpentier, Impressions d'Italie; Cherubini, Ouvertüre zu Ali Baba; H. Wolf, Penthesilea; Händel, Ouvertüre zu Agrippina; Bach, V. Brandenburgisches Konzert; Bruckner, IX. Symphonie; Schubert, Andante aus der B dur-Symphonie Nr. 2; Weber, Ouvertüre zu Abu Hassan; Sibelius, En Saga; Reger, Violinkonzert A dur (Marteau, Uraufführung unter Leitung des Komponisten); Sinding, Serenade für zwei Violinen; Haeser, Sonate für Klavier und Violine; Sinigaglia, Quartett D dur, op. 27; Huber, Klavierquartett B dur.

— Der Musikverein in Liegnitz bringt als Hauptaufführung für die Saison 1907/08 den „Totentanz" von Felix v. Woyrsch. — Ein großes Chorwerk von Rudnick, „Waffenä", eine weltliche Kantate für Männerchor, Soli und Orchester, wird von den vereinigten Gesangvereinen für ein Wohltätigkeitskonzert für März 1908 vorbereitet. C. M.

— In Pforzheim beabsichtigt der dortige „Männergesangverein", Dirigent A. Fauth, unter Mitwirkung der Karlsruher Hofkapelle das neue „Requiem" von Sgambati aufzuführen. — Der Pforzheimer Männergesangverein scheint sehr rührig zu sein und sich nicht bloß mit billigen Lorbeeren zu begnügen.

— Von Roderich von Mojsisovics sind für kommende Saison zur Aufführung angenommen: Romantische Orgelphantasie, op. 9, Hamburg (Meder), Zwickau i. S. (Gerhardt). Vortragsstücke für Violine und Orgel, op. 22, Uraufführung Brünn (Deutsches Haus). Serenade für Violine, Bratsche und Cello, op 21, Uraufführung Brünn (Deutsches Haus). Aschaffenburg (Musikdirektor Kundigraber u. G.). Orgelstück, op. 12, Brünn (Burkert). „Lob des Weins" für Männerchor und Orchester, op. 17, Graz (D. Akad. Ges.-Ver. Dr. v. Weis-Ostborn). Das einaktige Melodram „Ninion", op. 19, ist an einigen österreichischen Provinzbühnen angenommen.

— Das in Kreuznach, Frankfurt a. M., Breslau und Berlin erfolgreich aufgeführte „Symphonische Fest-Vorspiel für großes Orchester" von Hans F. Schaub ist nunmehr auch von Kapellmeister Hüttner in Dortmund zur Aufführung angenommen worden. Ein „Vorspiel zu Maeterlinks Monna Vanna" desselben Komponisten kommt in Frankfurt a. M. unter Kapellmeister Max Kämpfert zur Erstaufführung.

— „König Radbods Opfer" nennt sich ein weltliches Oratorium des Opernkomponisten F. A. Köhler (Gera), das seine Uraufführung nach dem Manuskript in Halle a. S. durch die „Neue Singakademie" unter Wurfschmidts Direktion erleben wird.



Kunst und Künstler.

— Eine Lautenspielerin stellt das Bild von Gerhard Terburg (gesprochen Terborch) dar, das wir in einer Reproduktion auf S. 41 der heutigen Nummer veröffentlichen. Abgesehen von der köstlichen Charakteristik auf dem Genrebild des berühmten holländischen Malers interessiert uns auch der Gegenstand der Laute darauf. Wir dürfen mit Freuden feststellen, daß die vielfachen Bestrebungen, das Gitarrenspiel wieder mehr einzubürgern, ihm die gebührende Stätte im Haus, in der Geselligkeit, auf Ausflügen in Gottes freier Natur zu bereiten, nicht erfolglos geblieben sind. Die „Neue Musik-Zeitung" hat auch diese Bewegung nach Kräften unterstützt. Außer Abbildungen von Lauten und Lautenspielern verschiedener Zeitalter haben wir unter der Rubrik „Instrumentenkunde" einen Aufsatz über das Instrument mit Bildern in Nr. 1 des 25. Jahrgangs gebracht. Auf unserer heutigen Reproduktion sehen wir eine wirkliche alte Laute. Die zurzeit in Gebrauch befindlichen Lauten sind meistens Instrumente, die zwar den nußförmig ausgebauchten Körper der Laute aufweisen, aber nur den Saitenbezug der Gitarre tragen, oder es sind einfach Gitarren selber, die für den eigentlichen Zweck der schlichten Liedbegleitung völlig genügen, wenn sie auch nicht die Fülle und Klangfarbe der Laute zu erreichen vermögen. Wir werden darauf demnächst noch eingehender zu sprechen kommen. Zu unserem Bilde — wer verspürte nicht Lust, das Instrument zu probieren, wenn er die gespannte Aufmerksamkeit unserer Dame beim Studium des Liedes sieht? — sei noch bemerkt, daß Terburg es war, der 1648 nach Münster berufen wurde, um die zum Westfälischen Frieden versammelten Gesandten zu malen. Bilder Terburgs finden sich heute in England, dem Louvre, Amsterdam, Haag, Dresden, Wien, München u. a. O.

— Jahresfest des evang. kirchl. Chorgesangverbandes für die Provinz Sachsen und die Thüringer Lande. Der genannte Verband, einer der ältesten Zweigverbände des im Jahre 1882 in Stuttgart begründeten „Evang. Kirchengesangvereins für Deutschland" (der in diesem Monat in Stuttgart tagte, Red.), hat in den Tagen des 22. und 23. September in Erfurt sein Jahresfest gefeiert, das mit einem Festgottesdienst in der Barfüßer-Kirche eingeleitet wurde. In der Hauptversammlung hielt Pastor D. Becker aus Alsfeld in Hessen einen Vortrag über den „Evang. Kirchengesangverein für Deutschland". Der Redner gab einen geschichtlichen Ueberblick über die Entwicklung der evang. Kirchenmusik und feierte dann die drei Begründer des evang. Kirchengesangvereins für Deutschland: Köstlin, Halwachs und Becker, deren Wirken wir in erster Linie das rasche Aufblühen des Kirchengesangs nach dessen Tiefstand um das Jahr 1870 zu danken haben. Der Vortragende sprach sodann über das Wirken des Vereins. Dieser hat sich um die Einführung der liturgischen Gottesdienste verdient gemacht und ist für das Sammeln und die Herausgabe unserer schönsten Kirchengesänge tätig gewesen. Zu seinen Publikationen zählen die Verzeichnisse von Kompositionen, die für den Gottesdienst besonders geeignet sind, die Vereinsschrift, das „Korrespondenzblatt", und ein Choralbuch. Der Verein hofft auf eine allmähliche Aufnahme des rhythmischen Chorals und tritt vor allen Dingen auch für die Einführung eines für alle evang. Landeskirchen geltenden Choralmelodienbuches ein. Endlich läßt er sich auch die gründlichere musikalische Ausbildung der Geistlichen, Organisten und Kantoren angelegen sein. An den Vortrag schloß sich eine interessante Debatte. Es wurde wiederholt darauf hingewiesen, wie sehr es den Gemeindegesang fördern würde, wenn die Choralmelodien in allen Landeskirchen oder doch wenigstens in einer Provinz und in einem Staate übereinstimmend gesungen werden könnten; nur ein Redner wollte auch in dieser Beziehung jeder Provinz ihre Eigentümlichkeit gewahrt wissen. Ueber die Frage, ob der rhythmische oder der unrhythmische Choral für unsern Gottesdienst geeigneter sei, gingen natürlich auch hier die Meinungen auseinander; dagegen war man sich einig in der Verurteilung des Sologesanges im Gottesdienst. Konsistorialrat Martius empfahl dem Verband, sich wegen einer pekuniären Unterstützung an die Synode zu wenden, worauf dann noch der Wunsch ausgesprochen wurde, daß sich recht viel Gemeinden bereit finden möchten, die Kirchenchöre durch Gewährung von Geldmitteln und durch die Zuführung sangeskundiger und sangesfroher Mitglieder zu unterstützen. Die Versammlung wurde am Abend des zweiten Festtages mit einem Konzert in der Thomaskirche geschlossen. M. Puttmann.

— Gluck, Wagner und die Arie. Das Wagnersche Musikdrama verwirft bekanntlich die geschlossenen musikalischen Formen, abgesehen von Ausnahmefällen, die durch das Drama selbst bedingt sind, und setzt an ihre Stelle den großartigen symphonischen Aufbau ganzer Szenen oder Akte. Diese „unendliche" Melodie erschien Wagner als dem Wesen des Dramas allein entsprechend. So weit ist Gluck nicht gegangen, und gerade hier liegt der Unterscheidungspunkt für die beiden großen Dramatiker. In allem übrigen: Wahrheit des musikalischen Ausdrucks, Charakterzeichnung, Vorschieben des Dramatischen gegenüber dem Musikalischen wandeln sie gleiche Wege. Von höchstem Interesse und noch nicht genügend beachtet ist nun das Verhalten Glucks der Arie gegenüber. Besehen wir zunächst die Stelle, wo die Glucksche Arie steht, so finden wir, daß sie etwa die Rolle des Chors der antiken Tragödie spielt. Hier wie dort werden wir gleichsam über die Handlung gestellt, wird uns von einer höheren Warte herab die Bedeutung der Handlung gezeigt, sehen wir die Handlung sub specie aeternitatis. Hier hat die Musik, die Kunst, die dem Urgrund alles Seins am nächsten kommen, die Seele selbst bloßlegen kann, ungehindert das Wort. Die Glucksche Arie ist damit die feinste Effloreszenz der dramatischen Handlung, und es muß als unwissende Barbarei bezeichnet werden, wenn man sie streicht, um den Fortgang der äußeren Handlung zu beschleunigen. Denn man streicht damit die innere Handlung. So hat es mich stets verdrossen — und viermal mußte ich diesen Verdruß erleben —, im letzten Akt der „Iphigenie auf Tauris" die erste große Arie der Iphigenie missen zu müssen, denn sie beleuchtet so unvergleichlich die Seele der Iphigenie und läßt uns den Zwiespalt sehen, der durch das Gebot der Natur und das vermeintliche der Gottheit hervorgerufen ist. Der Kampf in der Seele der Iphigenie aber ist das wahre Drama! Dann zieht Gluck eben aus dem Umstand, daß er es mit geschlossenen und daher bei aller inneren Einheitlichkeit der Stimmung und Charakterzeichnung von einander verschiedenen Musikstücken zu tun hat, dadurch Nutzen, daß er diese Verschiedenheit benutzt, um die verschiedenen Charakterseiten des Helden zu beleuchten. Unvergleichlich vollkommen ist in dieser Hinsicht „Paris und Helena", und wir müssen deshalb viel dadurch entbehren, daß unsere Bühnen sich aus oberflächlicher Rücksicht auf eine in die Augen springende äußere Handlung diesem Meisterwerk gegenüber ablehnend verhalten. Der 2. Akt des Tristan sollte uns doch längst eines Besseren belehrt haben! So sehen wir, wie die Inspiration des Genies selbst aus dem, was eine vorgeschrittene Zeit mit Recht an sich als Mangel empfindet, etwas machen kann, das unvergänglich ist, daß der Geist die Materie in seinen Bann zwingt. Denn das wahre Genie ist unerschöpflich, und jede spätere Zeit entdeckt neue Schönheiten an ihm. Dr. Max Arend.

— Eine Anekdote von Ignaz Brüll. Der kürzlich verstorbene Wiener Komponist Ignaz Brüll hat als Klaviervirtuose auch in Liegnitz zweimal konzertiert, und zwar am 10. März 1874 zusammen mit dem Violinvirtuosen Franz Ries und dem Sänger Albert Seidelmann aus Breslau, sowie am 11. Januar 1886 mit dem Baritonisten Max Friedländer-Berlin. Er hat aber Liegnitz sehr schnell vergessen, denn als er in den 90er Jahren einer Dame aus Liegnitz, die sich bei Verwandten in Wien besuchsweise aufhielt, in einer Gesellschaft vorgestellt wurde und die Dame ihm sagte, daß sie ihn in Liegnitz gehört habe, meinte er, in Liegnitz habe er nicht konzertiert. Die Dame schrieb dies ihrem zu Hause gebliebenen Mann und dieser wandte sich an die Redaktion des „Liegnitzer Tageblattes", die ihm die Zeit der beiden Konzerte, die Mitwirkenden und das Programm angab. Als die Dame mit diesen Beweisen bewaffnet dann später Ignaz Brüll nochmals gegenübertrat, mußte dieser natürlich eingestehen, daß er sich geirrt habe, er meinte aber, daß sein damaliger Impresario ihm die Konzerttournee und die Reisen nach den verschiedenen Konzertorten vollständig vorbereitet habe, daß er sich an den bestimmten Abenden nur vor den Flügel gesetzt und gespielt habe, ohne sich darum zu kümmern, wo die Konzerte stattfanden. C. M.

— Städtische Musikpflege. Aus Nürnberg wird der „Frkf. Ztg." geschrieben: Trotz seiner 303 465 Einwohner, die Nürn-

berg nach der heurigen Berufs- und Gewerbezählung hat, kann sich ein wirklich gutes Konzert-Orchester hier nur schwer halten. Die Mitglieder des unter Kapellmeister Bruchs Leitung stehenden Philharmonischen Orchesters hatten nun um einen Zuschuß von 5000 Mk. aus der Stadtkasse gebeten, um über den Sommer, der für sie die schlimmste Zeit ist, hinüberzukommen. Der Magistrat hat zwar die Bedeutung dieses Orchesters für das Musikleben Nürnbergs anerkannt, das Gesuch aber doch abgewiesen, da die Stadt dem Orchester für die städtischen Volks- und Freikonzerte schon jährlich 12 000 Mk. zahlte. Außerdem bringt der Philharmonische Verein für das Orchester jährlich noch 8000 Mk. auf. — Zeugt diese Ablehnung des Magistrats in Nürnberg nicht gerade von einer idealen Auffassung seiner Pflichten der Kunst gegenüber und wirft dieser „Notschrei“ ebensowenig ein günstiges Licht auf die Nachkommen des alten Nürnbergs, so scheint im sangesfrohen Westen ein frischeres Musikleben zu bestehen. Wie aus Gießen berichtet wird, besteht der Plan, gemeinsam mit der Nachbaruniversitätsstadt Marburg und Bad Nauheim ein Orchester zu gründen, das an bedeutende künstlerische Aufgaben herantreten kann. Die Union ist ähnlich wie beim Stadttheater gedacht; sie hat sich für die drei Städte vorzüglich bewährt. Das Bedürfnis nach einer tüchtigen Kapelle in Gießen ist sehr dringlich!

— Neue musikalische Denkmäler in Wien. Die an monumentalem Schmuck so reiche Stadt Wien wird in absehbarer Zeit einige neue interessante Musiker-Denkmäler erhalten. Ein Johann Strauß-Denkmal ist geplant; die alte Idee eines Brahms-Denkmals ist, wie es scheint, sehr erfolgreich wieder aufgenommen worden. Auf dem Zentralfriedhof erhebt sich seit kurzer Zeit ein Grabdenkmal für den allzufrüh verstorbenen Komzak; der geplante Schubert-Brunnen im 9. Bezirk wird vielleicht in nicht zu ferner Zeit errichtet werden. Und auch ein „Augustin-Brunnen“ soll jetzt geschaffen werden — dem lustigen Dudelsackpfeifer zu Ehren, von dem ein bekanntes Histörchen meldet, er habe nach einer starken Kneiperei eine Nacht zwischen Leichen in einer „Pestgrube“ sorglos geschlafen. Ein Komponist ist er ja auch gewesen; stammt doch von ihm die unverwüstliche Weise „O du lieber Augustin!“ — die man vielleicht nicht mit Unrecht den ersten „Wiener Walzer“ nennen könnte! E. v. K.

— Von den Theatern. Die vorjährige Theatersaison in Mainz hat dem Theaterdirektor eine Reineinnahme von rund 40 000 Mk. gebracht. — Der städtische Zuschuß für die neue Spielzeit des Düsseldorfer Stadttheaters (1. September 1907 bis 1. Mai 1908) wurde auf 140 000 Mk. bemessen. — Man schreibt uns aus Karlsbad i. B.: Die Pachtbewerbung um das Theater, das zum erstenmal ganzjährig zur Verpachtung kam, war sehr rege. Vom Jahre 1908 angefangen, soll die ganzjährige Spieldauer eingeführt werden, da bis jetzt nur vom Mai bis September gespielt wurde. Das Theater wurde an die Tepliter Direktoren Haller und Borchert vergeben. Hoffentlich wird unter der neuen Direktion auch endlich die Oper in das Repertoire Aufnahme finden, was bis jetzt leider nur spärlich der Fall war. — In Petersburg wird die Gründung einer Volksoper geplant. — Das deutsche Stadttheater in Riga hat im September das Fest seines 125jährigen Bestehens gefeiert. (Bekanntlich war auch Richard Wagner dort Kapellmeister, bevor er auf dem Seewege nach Paris ging.)

— Musikzeitungen. Die Leipziger Musikzeitschrift „Signale für die musikalische Welt“ ist aus dem Besitz von N. Simrock, Berlin, in den der Firma F. E. C. Leuckart, Leipzig, übergegangen. Die Redaktion des Blattes soll an Stelle des bereits zurückgetretenen Herrn Dr. Detlev Schultz künftig Herr A. Spanuth (Berlin) führen. — Vor nicht zu langer Zeit erst hat Herr Leßmann seine „Allgemeine Musikzeitung“ an den Musikschriftsteller Paul Schwers verkauft. Simrock kaufte die Signale vor ein paar Monaten von Senff und verkauft sie jetzt bereits wieder an Leuckart, und nun wird noch gemeldet, daß auch C. F. W. Siegel in Leipzig das „Musikalische Wochenblatt“ und die damit vereinigte „Neue Zeitschrift für Musik“ verkauft hat und zwar an den Musikschriftsteller Ludwig Frankenstein, der an Stelle von Herrn Kipke die Chefredaktion übernimmt. Diese Schiebungen und Verkäufe sind bemerkenswert.

— Volksmusik. Der hessische Verein für Heimatspflege hat eine eigenartige Preiskonkurrenz ausgeschrieben: er hat in Butzbach für ein Wettspielen auf der Harmonika — Volkslieder, Tänze, Märsche — verschiedene Ehrengaben ausgesetzt.

— Gedenktafel für einen Volkssänger. Dem Komponisten des Liedes „Sah ein Knab' ein Röslein stehn“, Heinrich Werner, soll in seinem Heimatsort Kirchohmfeld (Provinz Sachsen) eine Gedenktafel an dem Geburtshause gewidmet werden. Beiträge dazu sind namentlich in Lehrerkreisen gesammelt worden.

— Dirigentenposten. Die Dirigentenstelle der Mainzer Liedertafel und Damengesangvereins (bisher Leiter Fritz Volbach) ist neu zu besetzen. Der Diensteintritt kann je nach Uebereinkunft sofort oder auch erst später erfolgen. Geeignete Bewerber werden eingeladen, sich unter Angabe ihres Bildungsganges und ihrer seitherigen Tätigkeit bis spätestens 1. November l. J. zu melden. Nähere Auskunft erteilt auf Wunsch Geheimer Kommerzienrat Dr. L. Strecker in Firma B. Schotts Söhne in Mainz, an den auch die Bewerbungen zu richten sind.

— Ein Gedenktag. Vor hundert Jahren, am 3. Oktober 1807, wurde in Breslau der ausgezeichnete Violinist und Gesanglehrer Heinrich Panofka geboren. Panofka widmete sich zuerst der juristischen Laufbahn, fand aber bald im Studium der Musik mehr Befriedigung und ging daher nach Wien, wo er sich unter Mayseder und Hoffmann zum Violinvirtuosen und Komponisten ausbildete. Nachdem er seine Studien noch zu München und Berlin fortgesetzt hatte, begab er sich auf Kunstreisen und fand namentlich in Berlin großen Beifall. Im Jahre 1834 ließ er sich in Paris nieder. In jüngeren Jahren bereicherte Panofka die Violinliteratur durch eine Reihe schätzbarer Kompositionen, Variationenwerke, Rondos, Charakterstücke, Etüden u. a. Auch übersetzte er Baillots Violinschule ins Deutsche und war Mitarbeiter der „Neuen Zeitschrift für Musik“ und anderer Zeitungen. Später wandte sich Panofka mehr dem Studium des Kunstgesanges zu und richtete sein Hauptaugenmerk besonders auf die Methode des Gesangunterrichts. Im Jahre 1842 begründete er mit dem Pariser Gesanglehrer Bordogni eine „Académie de chant“ und ging noch in demselben Jahre nach London, wo er von 1847 ab die Direktion des Italienischen Theaters übernahm. Nach dem Staatsstreich im Jahre 1852 kehrte er nach Paris zurück und erlangte auch hier als Gesanglehrer großes Renommee. Die Resultate seiner musikpädagogischen Tätigkeit legte Panofka in mehreren Studienwerken nieder, die von den Fachgenossen als sehr beachtenswert anerkannt wurden. Zu diesen gehören seine Sammlungen von Vokalisen für Sopran, Mezzo-Sopran, Kontra-Alt, Tenor, Bariton und Baß. Im Jahre 1855 gab er sein bekanntestes und verbreitetstes Werk: „L'art de chanter“ heraus. Dieses Werk rief wegen kühner Neuerungen anfänglich heftigen Widerspruch hervor; da es indessen die Anerkennung des Pariser Konservatoriums und der Akademie der schönen Künste fand, so gewann es immer mehr Boden und legte den Grund zu der heutigen Gesangsmethode. Heinrich Panofka starb am 18. November 1887 zu Florenz, wohin er schon 1866 seinen Wohnsitz verlegt hatte. J. B.

— Preisausschreiben. Die Direktion der „Musik- und Theater-Ausstellung Wien, Dezember 1907“ bringt für das beste Original-Wienerlied freien Genres (Text und Komposition), drei Geldpreise zu dreihundert, zweihundert und einhundert Kronen, sowie drei Anerkennungspreise (Diplome) zur Ausschreibung. Die Manuskripte für Gesang und Klavier sind deutlich, unter Motto, in der für solche Preisbewerbungen allgemein üblichen Form, rekommandiert an die Direktion der „Musik- und Theaterausstellung“ (Liederkonkurrenz), Wien I, Weihenburggasse 26, einzusenden. Als Schlußtermin für die Einsendungen ist der 31. Oktober 1907 festgesetzt. Im Rahmen eines „Wiener Liederabendes“, der anfangs Dezember d. J. in der Ausstellung stattfindet, werden die preisgekrönten sechs Lieder zur Erstaufführung gelangen, wo auch die Zuerkennung der Preise erfolgt. Die Lieder dürfen zuvor weder aufgeführt, noch im Druck erschienen sein.

— Meyerbeer-Preis. Der Wettbewerb um den Preis der Giacomo Meyerbeerschen Stiftung für Tonkünstler wird mit Ermächtigung des Stiftungskuratoriums für das Jahr 1908 nochmals ausgeschrieben, nachdem die erste Ausschreibung ohne Erfolg geblieben ist.

* * *

Personalnachrichten.

— Theodor Krause, Professor am königlichen akademischen Institut für Kirchenmusik und Dirigent des Marien- und Nicolai-Kirchenchors in Berlin, ist im Alter von 74 Jahren aus seiner Stellung geschieden. Sein Nachfolger wurde der Komponist Heinrich van Eyken.

— Karl Straube, der ausgezeichnete Organist der Thomaskirche in Leipzig, ist als Lehrer für Orgelspiel an das Leipziger Konservatorium der Musik berufen worden. Straube hat auch als eifriger und erfolgreicher Förderer der Orgelmusik von Max Reger einen guten Namen.

— Das Kaiserliche Theater in Warschau hat an den Komponisten und Kapellmeister E. N. v. Reznicek die Einladung ergehen lassen, eine Anzahl von Opernaufführungen (u. a. „Meistersinger“, „Tristan“, „Fidelio“) zu dirigieren. Als erste Vorstellung der neuen Saison wird „Salome“ in Szene gehen.

— Dr. Karl Mennicke in Leipzig ist unter 45 Bewerbern zum Dirigenten der „Singakademie“ in Glogau gewählt worden.

— Kapellmeister A. Conrad, bisher an den Theatern in Kolmar, Koblenz und Barmen-Elberfeld tätig, ist als Kapellmeister an die Oper des Leipziger Stadttheaters engagiert worden.

— Der Senior des Leipziger Konservatoriums der Musik, Professor Friedrich Hermann, ist im 80. Lebensjahre gestorben. Hermann, der selbst noch Schüler Ferdinand Davids war (geboren 1828 zu Frankfurt a. M.), ist 60 Jahre lang Lehrer an der Anstalt gewesen. Er trat diese Stellung im Jahre 1847 an, nachdem er von 1843—46 Schüler des Konservatoriums war und seit 1846 als erster Violinspieler im Gewandhaus- und Theaterorchester wirkte. Bekannt sind seine Ausgaben klassischer Werke für Streichinstrumente.

— Die Leiche Alfred Reisenauers ist von Libau nach seiner Vaterstadt Königsberg übergeführt und dort beigesetzt worden.

— Der bekannte französische Konservatoriumsprofessor und Komponist Antonin Marmontel ist unlängst in Paris eines plötzlichen Todes gestorben.

Schluß der Redaktion am 5. Oktober, Ausgabe dieser Nummer am 17. Oktober, der nächsten Nummer am 31. Okt.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 3.

Stuttgart-Leipzig
31. Oktober 1907.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Degeneration und Regeneration in der Musik.

Unter diesem Titel veröffentlicht soeben Professor Dr. Hugo Riemann einen längeren Aufsatz in Max Hesses Deutschem Musikerkalender für 1908. Die in diesem Essay entwickelten Ansichten und „Ratschläge" zwingen mich, sie vom Standpunkte des vorwärtsstrebenden Musikers zu beleuchten. — Was Professor Dr. H. Riemann über die heutzutage so fröhlich blühende Mode des Pultvirtuosentums schreibt, kann man in einzelnen Punkten allenfalls noch ein wenig gelten lassen; aber so „arm", wie Herr Professor Dr. H. Riemann glaubt, sind unsere Gesangs- und Instrumentalvirtuosen doch nicht daran, daß sie — einer nach dem anderen — sich um eine „bescheidene" (?!) Brotstelle umsehen. Gerade unser sich immer reicher gestaltendes Musikleben erfordert gegen früher viel mehr Solisten jeder Art, so daß sich Herr Professor Dr. Riemann mit dieser seiner Ansicht in direktem Widerspruch mit der Wirklichkeit befindet.

Herr Professor Dr. H. Riemann schreibt dann weiter, daß auch die Komponisten immer mehr klagen, daß sie trotz der gewaltigen Vermehrung der Konzertunternehmungen mit ihren „Novitäten" allzuselten an die Reihe kämen. Auch diese Behauptung Professor Dr. Riemanns entspricht in keiner Weise den Tatsachen. Gerade die jetzt lebenden Komponisten haben — im Vergleich zu der „guten alten Zeit" — wenig Grund, sich über „Nichtandiereihekommen" zu beklagen. Es ist noch nicht zu lange her, daß selbst bedeutende und bedeutendste Komponisten „alte Herren" wurden, bis sie „konzertreif" waren! Brahms, Wagner waren doch wahrlich lange genug aus unseren Konzertsälen verbannt. Die Konzertprogramme unserer Zeit beweisen dagegen unleugbar, daß die Konzertgesellschaften (mit verschwindenden Ausnahmen) jetzt eingesehen haben, daß auch die lebenden Komponisten berücksichtigt werden müssen — — und selbst in den reaktionärsten Städten, in denen man vor 20—30 Jahren noch Ach und Weh schrie, wenn sich dahin ein Werk von Wagner oder Brahms „verirrte", bringt man heutzutage Strauß, Mahler und — ††† Reger.

Zwar schimpft dann da oftmals die Kritik, die erbeingesessene „Musikwissenschaft" so recht aus Entrüstung, vermag aber trotzdem nicht zu verhindern, daß auch in diesen Städten mit „kritischer Oellampenbeleuchtung" sich erfreulich viel Anhänger um das gar frisch wallende Banner der „Neutöner" sammeln — allerdings nicht aus den Kreisen der bemoosten Häupter. Schon allein die gerade für uns „lebendige" Komponisten unleugbar sehr „verdienstvoll" wirkende Genossenschaft deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) ist der schlagendste Beweis dafür, daß Riemann in dieser Sache ganz falsch orientiert ist.

Herr Professor Dr. H. Riemann schreibt weiter: „Das hervorstechendste Merkmal der neueren Produktionen, mit welchen die großen Dirigenten experimentieren, ist doch eine übermäßige Steigerung der Anforderungen an die technische Leistungsfähigkeit der Orchester und ihrer Leiter, welche dieselben reizt zu zeigen ..... Es ist nun einmal der Zug der Zeit, wenn man von den oberen Zehntausend der musikalischen Welt beachtet werden will, der schlichten Natur aus dem Wege zu gehen und durch Uebertreibungen aller Art, Leseschwierigkeiten, Schwierigkeiten der technischen Ausführung, Vergrößerung des Orchesterapparats, Häufung gleichzeitig geführter einander durchkreuzenden und verwirrenden Melodielinien und ineinandergeschweißter Harmonien womöglich mit ausdrücklicher Bezugnahme auf die allermodernsten und extravagantesten Erzeugnisse der Poesie oder Malerei die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen."

Vor allem muß mal betreffs des Satzes: „der schlichten Natur aus dem Wege zu gehen und durch Uebertreibungen aller Art, Leseschwierigkeiten ꝛc." für alle Zeiten festgestellt werden: damit hat Herr Professor Dr. Riemann vollständig recht; es gibt nämlich seit 15 Jahren Ausgaben der Meisterwerke Bachs, Mozarts, Beethovens ꝛc. ꝛc., die tatsächlich nur nach dem Prinzip geschaffen sind: „der schlichten Natur aus dem Wege zu gehen und durch Uebertreibungen aller Art, Leseschwierigkeiten" ꝛc.! Merkwürdigerweise sind diese Ausgaben — — von Hugo Riemann.

Was die Häufung der technischen Schwierigkeiten betrifft, die wir ††† Modernen ja *nur* deshalb pflegen, um das Interesse der oberen Zehntausend zu erwecken — nebenbei bemerkt: eine doch etwas merkwürdige Ansicht von der „Anständigkeit" unserer künstlerischen Gesinnung —, so erlaube ich mir als Nichtmusikhistoriker ganz bescheiden zu bemerken, daß z. B. Bachs Musik für seine Zeit wegen der Häufung ihrer technischen Schwierigkeiten für derart unspielbar galt, daß man behauptete, nur Bach allein könnte seine Werke spielen. Weiter: hat nicht Altvater Haydn vor jetzt vielleicht 110 Jahren dem jungen Beethoven ernstlichst *abgeraten*, die drei Klaviersonaten op. 2 zu veröffentlichen, weil — sie zu schwer spielbar seien. Also auch hier die „Schwierigkeiten der technischen Ausführung"! — Armer Beethoven! — Haben nicht gerade Beethovens allergrößte Schöpfungen — die letzten Sonaten und Streichquartette — fast ein Menschenalter lang für unausführbar gegolten?! Und Brahms! Ich weiß mich noch aus meiner Jugendzeit zu erinnern, wie man stöhnte und schimpfte über die so schwierigen Begleitungen der Brahmsschen Lieder. Also auch hier: Schwierigkeiten der technischen Ausführung! Armer Brahms, lies du doch mal „Degeneration und Regeneration in der Musik" (Deutscher Musikerkalender **1908**), damit dir deine groben Sünden gegen den heiligen Geist der deutschen Musikwissenschaft endlich zum Bewußtsein kommen!

Was nun da Herr Professor Dr. H. Riemann weiter gegen uns Moderne ins Feld führt, ist die alte Geschichte, die ebenso ewig neu bleibt, wie sie sich noch stets als falsch herausgestellt hat. (Uebrigens ist z. B. unsere moderne Polyphonie direkt „bescheiden" zu nennen, wenn man bedenkt, welch ungeheure Polyphonie die alten niederländischen Meister in ihren Werken anwandten.) Es ist wirklich endlich mal nötig, mit Klarheit und Nachdruck festzustellen, daß all die Vorwürfe, die Herr Professor Dr. Riemann gegen uns sehr „lebendige" Rüttler am Vergangenen richtet — für welche Vorwürfe er allerdings jeglichen Beweis schuldig geblieben ist —, zu *allen* und *allen* Zeiten mit saftiger Breite, klassischer Grobheit &c. &c. gerade *denen* entgegengeschleudert wurden, die nach einigen Jahrzehnten von den Vernünftigen als die Retter aus der Versandung ödesten Epigonentums gepriesen wurden. Hat man und haben die Herren Musikwissenschaftler wirklich vergessen, daß Bach seiner Zeit so „unverständlich" erschien, daß er zeitlebens eigentlich *nicht* als Komponist, sondern *nur* als Virtuos anerkannt wurde? Welche Schmähungen aller Art mußte sich nicht der Götterliebling Mozart gefallen lassen? Hieß es nicht, daß er — Mozart — zu „überladen" komponierte und zu „lärmend" instrumentierte?!

Und wie hat eine deutsche Kritik sich Beethoven gegenüber benommen? Galt Beethoven nicht dem Gros seiner Mitlebenden als total verrückt? Ich zitiere hier ein Urteil über die große Leonoren-Ouvertüre: „*Rhapsodien eines unheilbar dem Wahnsinn Verfallenen!*" (Und solcher Urteile aus „fachmännischen Kreisen" über Beethoven könnte man zu Hunderten anführen.) Welche mühevolle Kämpfe kostete es, bis z. B. R. Schumann sich „durchsetzte!" (Er selbst hat es natürlich nicht erlebt.) Sind die unsäglich gramvollen Leidensjahre eines R. Wagners schon vergessen? Auch von den Herren Musikhistorikern vergessen?

Und Brahms: Sind nicht alle Symphonien von Brahms bei ihrer Uraufführung mit eisiger Kälte entgegengenommen worden? Und Bruckner und Hugo Wolf? Konnte nicht betreffs Bruckner E. Hanslick mit kaltem Blute die schönen Worte schreiben: „Diese Musik stinkt!" (NB. Hanslick hat auch viele Bücher über Musik verfaßt!) Und wenn man die Kritiken, die *gegen* Beethoven, *gegen* Schubert, Schumann, Wagner, Brahms, Bruckner, H. Wolf in Hülle und Fülle geschrieben worden sind, vergleicht mit dem, was Herr Professor Dr. Riemann mit seiner Klage den verteufelten Modernen anzuhängen versucht, so findet man eine merkwürdige Aehnlichkeit: *Es ist der Kampf derer, die da nicht mehr mitkönnen, gegen die ungestümen Fortschrittler!* — Aber Heil, Heil denen, die so „bewertet" werden, wie man einst die Großen, Unsterblichen bewertete! Das ist eine Ehre sondergleichen für uns Jünger, die wir unangekränkelt von der schwindsüchtigen Blässe grauer Theorie in dem ewig blühenden Wald deutscher Kunst unsere Bäume pflanzen mit frischem Wagemut und Vertrauen auf den germanischen Geist.

Herr Professor Dr. Riemann schreibt weiter: „Seit Wagner und Liszt tot sind, gibt es auf der Seite der vorwärtsdrängenden Partei keine autoritative Persönlichkeit mehr, welche imstande wäre, die unbändige Jugend zu zügeln und durch Verdikt und eigenes Beispiel die Grenzen kenntlich zu halten, welche nicht überschritten werden dürfen!"

Nein, Herr Professor, das macht uns lachen! Es wäre ein tieftrauriges Zeichen von *wirklicher Degeneration*, wenn unsere Jugend im Tatendrang, Ungeahntes, Unerhörtes zu wagen, innehielte und statt dessen militärfromme, unschuldstriefende Kindergartenmusik machte! (Nebenbei bemerkt ist es ordentlich spaßhaft, daß Herr Professor Riemann nun plötzlich Fr. Liszt, dem er die eigentliche schöpferische Begabung abgesprochen hat, als Autorität für die ungestüme Jugend erklärt und tief bedauert, daß Liszt nicht mehr die unbändige Jugend zügelt.) Ja, wenn *die* Zeit käme, daß die Jugend ihre nach vorwärts zeigenden Ideale verlöre, daß die Jugend *nicht* übers Ziel hinausschösse — ja, *dann wäre*, wie gesagt, *die Degeneration im allerschlimmsten Sinne unheilbar da!* Uebrigens: wer hat denn Bach, Beethoven, Schumann, Wagner, Brahms gezügelt? Kamen diese Großen ihrer Mitwelt nicht fürchterlich „ungezügelt" vor?

Ferner: „die Grenzen kenntlich zu halten, die nicht überschritten werden dürfen!" Was heißt das? Haben nicht gerade *alle* unsere Großen und Unsterblichen die Grenzen, die ihre Zeit begriff, die die damalige *Aesthetik* „kreuzlahm" zurechtgeleimt hatte, mit gewaltiger Faust rücksichtslos ins Unendliche gerückt? (Allerdings sehr zum heillosen Verdruß der zünftigen Schriftgelehrten!) Und wir Lebenden, die wir *keine* Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner, Brahms, H. Wolf sind — *wir lassen uns trotzdem nicht zügeln, wir lassen uns nicht knebeln und unter musikwissenschaftliche Kuratel stellen!* — — — — —

Herr Professor Dr. Riemann klagt dann wehmütig, wo die Erfolge von E. Grieg, M. Bruch, H. Hofmann, Friedrich Kiel, Joseph Rheinberger geblieben wären! Weiß er nicht, daß die Erfolge dieser lediglich deshalb so schnell verblaßten, weil sie *zu wenig Persönlichkeit* waren, weil sie offenbar von den Alten *zu sehr* abhängig waren? Nur die Persönlichkeit, der seelische Gehalt, den eine Persönlichkeit ausstrahlt, sind das Unterpfand für die Unsterblichkeit.

Nach Herrn Professor Dr. Riemanns Ansicht sind wir Modernen direkt am Débâcle; demnächst werden wir, wie er schreibt, den Sturz ins Bodenlose machen, und wenn man an den Zipfeln des Gewandes, das „die schlotternden Gebeine des Reiters zur Linken" umwallt, zieht, so — grinst wohl ein hohler Totenschädel!? O, wie gruselich und grauslich! Das erinnert ja direkt ans Wachsfigurenkabinett, wo man für 50 Pfennig Entree die schauerlichsten Dinge sehen kann. Herr Professor Dr. Riemann: *Wir Reiter zur Linken mit schlotternden Gebeinen fürchten den Sturz ins Bodenlose absolut nicht! Wir sitzen fest im Sattel, wir Reiter zur Linken! Viel eher stürzen Sie* ins Bodenlose mit Ihren Angriffen, deren Beweise Sie sich schenken!

Ernsthaft gesprochen: Glaubt denn Hugo Riemann wirklich, daß wir: Strauß, Mahler, Pfitzner usw. und schließlich meine Wenigkeit so „direktionslos" unseren Ritt ins „Abenteuerliche" wagen, daß wir so ganz unvorbereitet uns von unsrer Muse tragen lassen ins Reich des nicht jedem Zugänglichen, daß wir gleich Narren haltlos von Phantom zu Phantom irren? Weiß Herr Professor Dr. Riemann nicht, daß wir — genau so wie er — unsere vor allem in praktischer, nicht durch Bücherweisheit bestaubter Erfahrung gereifte künstlerische Ueberzeugung haben? Wenn Riemann das, was wir geschrieben haben, *kennen* würde, so *müßte* er wissen, daß unser musikalisch-technisches Rüstzeug zum mindesten auf der

Höhe steht, wie das eines Max Bruch oder Joseph Rheinberger! Lebt er wirklich in dem Irrtum, daß wir freventlich alle alten Meister über Bord geworfen hätten? Oder sollte es ihm noch nicht klar geworden sein, daß jede Zeit naturgemäß ihren entsprechenden künstlerischen Ausdruck haben muß? Ist Wagner in allen seinen Werken, Richard Strauß in Don Juan, Till Eulenspiegel, Tod und Verklärung nicht schon geradezu klassisch geworden? (Ich bitte, mich zu steinigen!) Haben sich nicht eine schier unübersehbare Reihe gerade der besten modernen Musiker mit ehrlichster Begeisterung um unsere beschmutzten und begeiferten Fahnen geschart? Sollten diese alle so geblendet sein, daß sie das Tageslicht wahrer Kunst verloren hätten???

Herr Professor Dr. Riemann schreibt weiter: „Ein einziger knorriger Eichenstamm hat auf dem Wege, den der vernichtende Wirbelsturm genommen, mit seinen gewaltigen, in die Tiefe gehenden Wurzeln Stand gehalten! (nämlich J. Brahms) . . . Er ist als lebendige künstlerische Potenz das Komplement der historisierenden Bestrebungen der in den letzten Dezennien aufgeblühten Musikwissenschaft!"

Ich glaube, meine restlos bewundernde Stellung zu Joh. Brahms, meine glühende Verehrung für die großen alten Meister ist zu bekannt, als daß ich es nötig hätte, dies nochmals hier zu betonen. Aber vor allem protestiere ich hier auf das energischste dagegen, Brahms — als das Komplement der historisierenden Bestrebungen der in den letzten Dezennien aufgeblühten Musikwissenschaft erklärt zu wissen! Es ist ein großer, großer Irrtum, wenn Herr Professor Dr. Riemann glaubt, daß Brahms deshalb der knorrige Eichenstamm geworden ist, der die Wirbelstürme überdauert. Brahms als Komplement der Musikwissenschaft seiner Zeit!! Nein, das ist göttlich schön! Es ist bekannt, daß sich die Musikwissenschaft immer erst dann eines Großen bemächtigt, wenn ihn längst und längst der kühle Rasen deckt; wenn so 100 bis 200 Jahre vergangen sind, dann ist so ein alter Meister doch erst mundgerecht. Oder ist's im Collegium musicum anders bestellt? Es wäre sehr traurig um die Unsterblichkeit eines Brahms, wenn er sie in erster Linie seiner Anlehnung an die alten Meister verdankte, wie doch Riemann glaubt. So etwas kann nur die graue Theorie behaupten, die abseits vom goldenen Strome des Lebens, des gewaltig pulsierenden Herzblutes unserer Zeit ihre einsamen Kreise zieht! Und der schlagendste Beweis gegen Professor Dr. Riemanns Ansicht ist eine Erscheinung wie z. B. Rheinberger! Wer seinen Werdegang, wer sein Tun und Lassen in München kennt, weiß, daß Rheinberger mit den alten Meistern zum mindesten dieselbe starke Fühlung hatte wie J. Brahms. Und doch und trotz alledem ist Rheinberger so schnell verblaßt! Was Brahms die Unsterblichkeit sichert, ist nie und nimmer die „Anlehnung" an alte Meister, sondern nur die Tatsache, daß er neue ungeahnte seelische Stimmungen auszulösen wußte auf Grund seiner eigenen seelischen Persönlichkeit! Darin ruht die Wurzel aller Unsterblichkeit, aber niemals in der Anlehnung an die alten Meister, welche bloße Anlehnung die unerbittliche Geschichte in wenig Jahrzehnten zum Todesurteil formt!

Herr Dr. Riemann schreibt weiter: „Mit heimlicher Sorge, die sich allmählich zu offenem Haß steigerte, haben die radikalen Fortschrittler diese Strebungen (nämlich die „historisierenden" der Musikwissenschaft) keimen und kräftig wachsen sehen" 2c.

So schlimm ist die Sache wieder nicht. Wenn die Bestrebungen der Musikwissenschaft nur darauf hinausgehen, die alten Meister zu Ehren zu bringen, so haben wir radikalen Fortschrittler allen Grund, diese Bestrebungen äußerst sympathisch zu begrüßen! Ich glaube annehmen zu dürfen, daß unter den radikalen Fortschrittlern nicht einer ist, der sich in Haß gegen diese verdienstvollen Bestrebungen gewandt hätte. Sollte das trotzdem geschehen sein, so haben die Betreffenden sich selbst aus der Liste der Ernstzunehmenden gestrichen. Man kann aber mit „ziemlicher" Sicherheit annehmen, daß vielmehr wir Fortschrittler mit offenem und verstecktem Haß begrüßt worden sind. Daß die „schlotternden Gebeine der Reiter zur Linken" in sarkastischem Galgenhumor manchmal nicht unberechtigte Fußtritte an die verabreicht haben, die noch nie im Sattel saßen oder nur sehr schlecht zu reiten verstanden, mag gewiß vorgekommen sein, wenn man den tollen Reitern allzuliebenswürdig an den „Zipfeln des Gewandes" gezogen hat.

Herr Professor Dr. Riemann schreibt schließlich, daß unsere degenerierte Kunst sich regenerieren kann und muß. Was wollen wir entsetzlichen Modernen denn schließlich anders, als regenerieren — allerdings auf unsere Art und Weise! Ein Stillstand ist unmöglich, und die wirkliche Degeneration wäre dann im wahrsten Sinne des Wortes eingetreten, wenn sich nicht immer wieder solche „Kerle" finden würden, die eigensinnig und wagemutig auf ihre Art regenerierten! Frisches Blut, neues Leben, neue Ziele haben noch nie geschadet, haben sich unleugbar zu allen Zeiten als die alleinigen Mittel gegen die wirkliche Dekadence erwiesen!

Herr Professor Dr. Riemann ist natürlich auch der Ueberzeugung, daß wir heutzutage in einer geradezu heillosen „Konfusion in der Musik" uns befinden! Diese „Konfusion" hat seit einigen Monaten großes Aufsehen erregt; man schrieb, salbaderte darüber ins Blaue hinein, ohne etwas an der „Konfusion" zu ändern! Nach meinem Dafürhalten setzt die „Konfusion", die da plötzlich entdeckt wurde, mit der „Salome" ein. Die ganze musikalische Welt — natürlich mit Ausnahme einiger „Hinterwäldler" — hat die Werke von Richard Strauß sich ruhig gefallen lassen; allgemach hat sich sogar die Ueberzeugung Bahn gebrochen, daß Strauß ganz entschieden der bedeutendste Vertreter der „symphonischen Dichtung" seit Franz Liszt ist. Plötzlich kam die „Salome" und nun ist die „Konfusion" da! Wie merkwürdig! Ist denn Strauß in der „Salome" ein anderer, ein gänzlich umgewandelter Schaffender geworden? Niemals! Man muß Strauß doch nicht so ganz verstanden haben, wenn man jetzt erst „schreit", nachdem seine Hauptwerke wie Don Juan, Till Eulenspiegel, Tod und Verklärung, sogar das Heldenleben seit Jahren sozusagen zum eisernen Bestand unserer Programme gehören, ja direkt „klassisch" in ihrer Art geworden sind.

Nachdem der Scheiterhaufen, auf dem ich nächstens zur stillen Wonne aller Rückwärtsler geröstet werden soll, schon errichtet ist, will ich mein Gewissen noch erleichtern von dem, was mich schon lange bedrückt: Unter den Reitern sind so manche, die mit „Ueberlegenheit" auf Schumann, Mendelssohn herabsehen. Mir deucht, daß diese von einer späteren Generation höchstens als unmündige „Mendelskinder" oder „altersschwache Mendelsweiber" erkannt werden. Der Ritt dieser geht zu wenig, viel zu wenig nach links, denn wir „echten" Reiter zur Linken wissen nur zu gut, wie Schumann und selbst Mendelssohn — jeder auf seine Art — ebenfalls stramm nach links ritten, und wir „echten" Reiter zur Linken verleugnen keinen der Unsrigen! — (Nun wird der Scheiterhaufen für mich wohl auch von links angezündet!)

Ich bedaure sehr, mich mit meinen künstlerischen Ueberzeugungen so sehr im Widerspruch mit den Anschauungen meines einstigen Lehrers, dem ich als weitaus hervorragendstem Theoretiker nicht nur unserer Zeit, sondern seit Rameau vollste Verehrung zolle, befinden zu müssen! Allein es ist ein haarscharfer, großer Unterschied zwischen Theorie und dem gewaltig vorwärts drängenden Zug in unserer Musik seit Liszt und Wagner! Und trotz meiner wohl allgemein bekannten „unbeschränkten", grenzenlosen Verehrung und Bewunderung für alle unsere alten großen Meister ohne Ausnahme, kann ich nur meiner vollen Ueberzeugung und Erkenntnis nach sagen, obgleich ich nicht weiß, ob meine äußere Statur auf „schlotternde Gebeine" schließen läßt: „Ich reite unentwegt nach links!"

Leipzig, Oktober 1907. **Max Reger.**



Meisterwerke der Kammermusik und ihre Pflege.*

Joseph Haydn als Vater des Streichquartettes.

Nicht zu allen Zeiten hat man unter Kammermusik jene vornehmen, formvollendeten, dabei grundsätzlich alles äußere Gepränge, reich gefärbte, orchestrale Klangmischungen vermeidenden Tonstücke für ein oder mehrere Instrumente verstanden, die den intimsten Gefühlsregungen des menschlichen Herzens, der Freude wie dem Schmerze, beredten Ausdruck zu verleihen vermögen.

Ursprünglich nannte man die an den Fürstenhöfen im Gesellschaftszimmer (camera) vorgeführte Musik zum Unterschiede von der öffentlichen Kirchen- und Bühnenkunst Kammermusik. Und da derartige, für wenige (singende oder spielende) Ausführende bestimmte Werke in allen Teilen mit großer Sorgfalt ausgearbeitet zu werden pflegten, so sprach man bald (schon um das Jahr 1600) von einem besonderen, dem Kammerstile.

Ganz allmählich erst wurde dieser Begriff schärfer begrenzt und gewöhnte man sich daran, unter Kammermusik überhaupt nur für Instrumente geschriebene, in bestimmte Formen gekleidete Kompositionen zu verstehen. Die selbständige Entwicklung der Instrumentalmusik, ihre Loslösung von der Oberherrschaft des Vokalsatzes, die Ausbildung der für sie geradezu unentbehrlich gewordenen Sonatenform leiteten dabei den interessanten Werdeprozeß jener Kunstgattung in die Wege.

Die ersten kleinen Sätze für Instrumente wurden zum Unterschiede von der Kantate (dem Singstück) Sonate genannt. In eine bestimmte Form gefaßte Musik darf man sich also unter diesem Namen vorerst noch nicht vorstellen. Kuhnau (1653 geb.) wählte wohl als Erster diese Bezeichnung für seine verschieden gestalteten Klavierwerke, aber Domenico Scarlatti (geb. 1683) verband erst damit einen Formbegriff, indem er nur Stücke in (einfacher) Liedform Sonate nannte, zum Unterschiede von tanzähnlichen, zu Suiten vereinigten Sätzchen für ein oder mehrere Tonwerkzeuge. Und beide, die besonders von Couperin dem Großen gepflegte französische Suite (um 1650 meist Allemande, Courante, Sarabande und Gigue umfassend) sowie die italienische Sonate (Scarlattis) finden wir als Kunstformen mit abgeklärterem Musikgehalt bei Joh. Seb. Bach, dem Meister und Vollender der strengen, kontrapunktischen Kunst, wieder.

Die Anfänge der Sonatenform fallen also mit der höchsten Blütezeit der Kontrapunktik zusammen, ohne daß die letztere das rasche Gedeihen der jungen, bald beliebten, freieren Kunstgattung beeinträchtigte. Im Gegenteil. Es kennzeichnet die interessante Uebergangszeit von der alten zur neuen Musikgeschichte, daß einerseits Bachs Orgelfugen im alten, strengen Stile, anderseits Bachs Cellosonaten und „Partien oder Sonaten für Violine solo", dem neuen Stile angehörend, nebeneinander als Schöpfungen eines Meisters entstanden und als wertvolle Zeugen jenes Wendepunktes in der Kunstentwicklung bis heute unvergänglichen Wert behielten.

Das Verdienst, die Sonatenform Scarlattis zu erweitern, durch Veredelung des Inhaltes für höhere Kunstaufgaben verwendbar zu machen, erwarb sich dann vor allem Bachs genialer Sohn Philipp Emanuel (geb. 1714). Dieser war bekanntlich kein Kontrapunktiker im Sinne und nach Willen des alten Thomaskantors. Er besaß eine große Fertigkeit im freien Phantasieren auf dem Klaviere, eine Gabe, mit der er seine Hörer zu begeistern wußte, und erkannte überhaupt den Zweck der Musik darin, den Geist, den Sinn der Menschen durch Töne zu erwecken, zu ergötzen. Und was er als gefeierter Clavicembalist genugsam erprobte, das vertrat er auch dann als Komponist. Bülow hat uns sechs Sonaten des Meisters aufs neue zugänglich gemacht (bei Peters erschienen).

Doch ein Wichtiges, das in Klang und Stimmung umgesetzte Fühlen und Empfinden des spezifisch deutschen Gemütes, sollten wir erst in Haydns Kompositionen antreffen. Und da dieses, als deren wesentlichster Inhalt, der Sonate eigentlich erst die Weihe als höhere Kunstform verleiht, so haben wir eben in Joseph Haydn den Vater der Kammersonate im allgemeinen und, wie wir sehen werden, insbesondere auch den Vater des Streichquartettes zu verehren.

Wie der vierstimmige Satz bereits in der Vokalkomposition von jeher infolge seiner harmonischen Vollstimmigkeit bevorzugt wurde, so bedienten sich auch die Schöpfer von Kammerwerken mit Vorliebe seiner und erblickten dabei schon frühzeitig in der Zusammenstellung von vier gleichartigen (Streich-)Instrumenten den geeignetsten Klangkörper für die Wiedergabe ihrer Tonstücke.

Neben Haydn pflegten beispielsweise schon Boccherini, Dittersdorf das Streichquartett und fingen an, es inhaltlich dem Empfindungsausdrucke des neuen, von den harmonischen und kontrapunktischen Fesseln befreiten Stiles anzupassen. Das heißt, die einzelnen Instrumente des Ensembles selbständig zu behandeln, jedes einzelne zur Wiedergabe subjektiven Tonempfindens heranzuziehen. Dieser Entwicklungsprozeß vollzog sich freilich nur allmählich und doch wurde er bestimmend für das eigentliche Wesen, für den Charakter dessen, was wir heute unter Kammer-, unter Quartettmusik im engeren Sinne des Wortes verstehen.

Ebenso wie Boccherini schrieb auch Haydn seine ersten „Quartette" noch ziemlich orchestral, als vierstimmige „Symphonien". Inhaltlich decken sie sich wenigstens, wie aus den Jugendwerken ersichtlich, kaum mit dem, was man vom wirklichen Streichquartette erwartet. Manche der Stücke trugen obendrein noch die Bezeichnungen „Divertimento", „Cassation", „Nocturno" und verrieten damit, wie in der Gliederung ihres Inhaltes, ihre wesentliche Verschiedenheit von späteren reiferen, nicht nur zufällig für vier Streichinstrumente geschriebenen Werken.

Haydn hat 81 Quartette geschrieben. Das erste entstand 1755 auf Bestellung. Erst ein Zufall mußte den Meister dazu anspornen, sich jener Kunstgattung zuzuwenden, die in ihrer Wesenheit fest zu begründen, gerade ihm vorbehalten bleiben sollte.

Baron Fürnberg veranstaltete auf seinem Gute Weinzierl nämlich kleine musikalische Unterhaltungen, bei denen Haydn als Komponist wie als Ausübender oft mitwirkte. Der Hausherr forderte den jungen Künstler nun eines Tages auf, auch einmal ein Streichquartett zu schreiben. Das geschah; Haydn komponierte sein erstes, wirkliches B dur-Streichquartett, das alle Anwesenden entzückte und damit die Veranlassung zu einer besonders eingehenden Pflege des so erfolgreich betretenen Kunstgebietes gab.

Den äußeren Lebensweg des Komponisten müssen wir als bekannt voraussetzen. In noch höherem Grade wie das Schicksal beeinflußt erfahrenermaßen der persönliche Charakter eines Tondichters dessen Schaffen. Haydn war ein schlichter, warm fühlender Mensch. Bescheidenheit im Umgang mit jedermann, religiöses Empfinden, Liebe zum Heimatlande waren seine vornehmen Tugenden. Ein heiteres Gemüt, ein glücklicher Humor halfen ihm leicht über trübe Erfahrungen des Alltages hinweg. Diese Eigenschaften spiegeln auch seine Werke wider und verleihen ihnen ausgeprägte Eigenart: harmlose Fröhlichkeit, gesunden Humor atmen seine sämtlichen Tondichtungen. Dieser Humor lächelt sogar oft genug unter Tränen in den stimmungsvollen Adagios der Quartette, während der Schalksnarr aus

---

* Anm. der Red. Den neu hinzugetretenen Abonnenten diene zur Kenntnis, daß diese instruktiven Kapitel unserer Hausmusik eifrige Pflege in der „Neuen Musik-Zeitung" finden sollen. Neben der eigentlichen Kammermusik werden auch Werke der Klavierliteratur usw. erläutert werden. Vorstehender Aufsatz ist nun nicht bloß speziell für die Triospieler berechnet; es werden vielmehr auch die ihn mit Interesse und Nutzen lesen, die über die formell-ästhetische Anlage unserer Meisterwerke orientiert zu sein wünschen. Unsere Bestrebungen auf diesem Gebiete bewegen sich ja auch dahin, einen Gegenstand in verschiedener Beleuchtung zu zeigen und durch öftere Behandlung eines Themas Verständnis und Kenntnisse zu erweitern und zu befestigen (siehe auch die Aufsätze von Dr. Münzer).

vielen Menuetten und Finales herausschaut. Schmerzdurchwühltes Ringen, Töne der Verzweiflung, entfesselte Leidenschaft, phantastische Traumverlorenheit jedoch suchen wir in Haydns Werken vergebens. Dies diene uns zur Richtschnur bei der Ausführung. Heute mehr als je, weil Kunst-Richtung und -Auffassung im Wandel der Zeiten andere wurden und kindlicher Sinn, Schlichtheit des Empfindens dem modernen Musiker nur allzuoft fremde Begriffe sind.

Mit dem anmutigen, wertvollen Inhalt hat uns Haydn jedoch auch besonders Stil und Form des Quartettes fertig überliefert. Vor allem in bezug auf das charakteristischste der Kammerwerke: „Das Erste Allegro".

Das Erste Allegro bewegt sich als symmetrisch gegliederter Satz zumeist im Viervierteltakt. Zwei Themen (Melodien) bilden den Hauptinhalt, wirken also bestimmend auf Charakter (Stimmungsgehalt), Takt, Zeitmaß. Durch Nebensätze, Uebergänge werden sie enger miteinander verknüpft. Sie klar und deutlich hervorzuheben und stets, mögen sie nun von der ersten Violine, der zweiten, von Bratsche oder Cello vorgetragen werden, einheitlich aufzufassen, ist eine erste Aufgabe der Spieler. Das erste Thema bestimmt zudem die Tonart der Komposition. Es ist entweder eine ausgebildete, vier-, auch acht- (seltener sechs-)taktige Melodie oder aber ein sprechendes (d. h. ausdrucksvolles) Motiv. Zum Unterschiede von Melodien, wie wir sie in Tanzstücken oder in Orchesterwerken finden, erwarten wir von einem Sonaten-(Quartett-)Thema, daß es tieferen, geistigeren Inhalt zeigt und sich für die Verarbeitung im Rahmen des Quartettstiles eignet.

Diesem ersten reiht sich direkt oder nach einer passenden Ueberleitung (einem Seitenthema) das zweite Thema an. Es bildet rhythmisch und harmonisch einen vernehmbaren Kontrast zum ersten Thema.

Dieser Gegensatz wird schon äußerlich dem lesenden Auge auffällig, weil das zweite Thema in anderer Tonart wie das erste notiert steht. Vorwiegend in Dursätzen in der Dominant- (z. B. in C dur-Stücken in G dur) oder Parallel-Tonart. Ein „Schlußgedanke", der wohl selbständigen motivischen Inhalt zeigen, aber den Sinn, die Bedeutung des Vorhergegangenen nicht abschwächen darf, schließt den ersten Teil des Ersten Allegros eventuell noch mit kurzer Coda, und zwar in der Regel in der Tonart des zweiten Themas ab.

Dieser Teil wird nun, damit sich der Hörer seinen Inhalt recht einprägt, wiederholt. Die bekannte Reprise ist somit keine willkürliche Einzeichnung in den Noten, sondern eine formell begründete Vorschrift.

Ist auf diese Weise der Hauptinhalt sicher dargestellt worden, so beginnt dann der zweite Teil des Satzes, die Durchführung. In dieser werden ein oder mehrere Gedanken des ersten Teiles oder auch nur ein charakteristisches Motiv des einen oder anderen Hauptthemas kunstgemäß zu neuen, logisch aneinander gereihten Tongebilden verarbeitet. Die Modulation in andere Tonarten, rhythmische Verengerungen oder Erweiterungen der Motive, auch kontrapunktierende, kanonische, fugierende Arbeit dienen dem Komponisten als Hilfsmittel, um in der Durchführung den Stimmungsgehalt seines Werkes in eindringlicher Weise zu verdichten, zu steigern, in neue Beleuchtung zu stellen.

Hieraus ergibt es sich von selbst, daß es die Sache der Spieler ist, diese oft verschlungenen, auch verzierten Tongebilde des inhaltreichen Durchführungsteiles durch scharfes Aneinanderhalten des Wichtigen vom Unwichtigen, also durch vernünftige dynamische Schattierung verständlich, wirksam vorzuführen.

Die Durchführung muß logischerweise eine Steigerung erhalten, worin die Ausdruckskraft ihre Höhe erreicht; diese darf jedoch nicht zu weit ab von der Haupttonart liegen, damit der Wiedereintritt der letzteren sofort ungezwungen herbeigeführt werden kann. Ist diese „Rückkehr" vorbereitet, so beginnt der dritte Teil des Satzes. Er bringt (besonders in älteren Werken, bei Haydn fast stets) das erste Thema in genauer Wiederholung. Darauf wird das zweite in der Haupttonart des Satzes (also nicht in der Tonart, in der es zuerst erschien) eingeführt. Ausnahmen, z. B. die Einführung statt in Dur in Moll und umgekehrt oder in der Tonart der Terz, worauf nach der Haupttonart moduliert wird u. s. f., sind häufig, aber bestätigen im allgemeinen nur die Regel.

Den Schluß des Ganzen bildet dann eine breit ausgeführte Coda, in der motivische Bestandteile des Vorhergegangenen, auch neue verwandte Gedanken, selbst thematische Arbeit, Modulationen anzubringen sind, bis die Schlußkadenz das Tongemälde des Ersten Allegros zum wirksamen Ende führt.

Bei dem Ausbau der Sonatenform war die Gestaltung der Durchführung das schwierigste. Haydn erkannte erst durch längere Beschäftigung mit der Kunstgattung die Wichtigkeit dieses „dramatischen Höhepunktes" seiner Allegrosätze und ebenso die Notwendigkeit, das konsequente Festhalten der Grundstimmung der Sätze auch auf die Schlußthemen, die Coda auszudehnen.

Man kann leicht verfolgen, wie die in früheren Werken noch vorherrschenden, oft rein virtuosen Passagen der Uebergänge und Schlußteile später mehr und mehr durch ausdrucksvollere Perioden und selbständige Codalgedanken ersetzt werden. Andererseits aber fällt schon bei Haydn eine große Freiheit in der Behandlung der Form auf. So stellt er, um Stimmung für das Kommende zu schaffen, nicht selten dem Ersten Allegro kurze, getragene Sätze als Einleitungen voran.

Das Adagio, der zweite Satz des Streichquartettes, wurde der Vokalmusik entlehnt. Aus der Cavatina der Oper (welche übrigens bald genug auch in die Suite eingeführt worden ist) entstand ein „Air", ein Lied. Schon Phil. Emanuel Bach baute dieses weiter zum „Adagio" aus, indem er dessen Ausdruck, dessen Stimmungsgehalt vertiefte, reicher gestaltete. Die Zweiteiligkeit wurde Regel. Beide Teile pflegte man durch Reprisen (Wiederholungszeichen) schon äußerlich voneinander zu halten; dahingegen fehlte grundsätzlich die thematische Bearbeitung, „die Durchführung". Man beschränkte sich statt dessen darauf, den Gedankeninhalt erst in Dur, dann in Moll oder umgekehrt zu bringen und durch diesen Wechsel des Tongeschlechtes in verschiedene Beleuchtung zu stellen. Dies Verfahren führte allerdings bald dazu, den Gegensatz zwischen beiden Teilen, dem Maggiore (Dur) und Minore (Moll) durch das Einführen neuer Themen, ja sogar durch Wechsel des Taktes, des Zeitmaßes noch zu verschärfen und dann hinwiederum durch Wiederholung des ersten Teiles den Zusammenhang beider Themengruppen zu sichern. Daß dieses Zurückgreifen auf den ersten Teil nicht notengetreu, sondern unter Anbringung von Verzierungen, Kadenzen u. s. f. geschah, bedarf kaum der Erwähnung. Inhaltlich ist das Adagio bei Haydn vorwiegend ein beschauliches Tonbild, individuell in dem Sinne, als es, meist sehr einfacher melodischer Faktur, bei Verwendung naheliegender Modulationen sich darauf beschränkt, bald sanfte Melancholie, bald glückliche Zufriedenheit auszudrücken.

In dieser Hinsicht verstand es Haydn, dem zweiten Satze seiner Quartette jenen triebkräftigen Lebenskeim einzupflanzen, der später unter der Pflege anderer Meister zu unerhörter Entwicklung gelangen sollte (Beethoven).

Der dritte Quartettsatz, das Menuett, wurde von Stamitz an gleicher (dritter) Stelle bereits in die Sonate (und Symphonie) eingeführt und mit einem Alternativo, Trio, als dem kontrastierenden, mittleren zwischen dem ersten Teile und seiner Wiederholung, versehen.

Dieses Menuett als Tanzstück im Dreivierteltakt, schlicht in melodischer und harmonischer, wie in rhythmischer Hinsicht, machte Haydn zum Träger jener national-österreichischen Heiterkeit, die wir als Grundzug des echten Wiener Volkscharakters anzusprechen gewohnt sind, mit Vorliebe aber auch zum Tummelplatze seines eigenen, harmlosen und doch so köstlichen Humors. Letzterer konnte freilich gelegentlich recht ausgelassen werden und dann zu einer Beschleunigung des sonst gemächlichen Menuett-Tempos führen. In diesem Falle wurden solche Sätze dann wohl als Scherzo, Scherzando bezeichnet, ohne jedoch deshalb in Form oder Inhalt den Menuettcharakter zu verlieren. Die (formelle wie inhaltliche) Erweiterung der Menuette zur späteren Scherzoform blieb Beethoven vorbehalten.
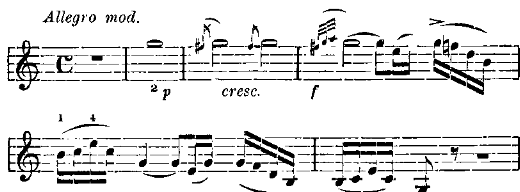
Das Haydnsche **Finale** endlich entlehnt seine Gestalt ebenfalls dem Tanze, bevorzugt dabei die **Rondoform** und trägt ausnahmslos einen heiteren, oft ungemein humoristischen Charakter. Das Hauptthema tritt noch öfter wie im Ersten Allegro hervor und sichert dadurch die einheitliche Stimmung des Satzes auf ebenso erschöpfende wie einfache Weise. Die kontrapunktische Fertigkeit und nie versagende Phantasie des fruchtbaren Komponisten gewinnen dem Thema immer wieder neue, fesselnde Seiten ab, verstehen es meisterhaft, diese Varianten durch Nebensätze von einander zu trennen, durch rhythmische, polyphone Umbildungen zu interessieren, die angeschlagene Stimmung durch Wiederaufnahme oder Anklingenlassen von Melodieteilen, durch das Springen der Motive von einer Stimme in die andere zu steigern und so dem Tonspiele den Stempel des Kunstwerkes aufzuprägen.

Somit ist Haydn in des Wortes eigentlichster Bedeutung Vater des Streichquartettes geworden: Wie wir sahen, stellte er den Stimmungsgehalt über das Gelehrte einer rein kontrapunktisch-wissenschaftlichen Behandlung der Kunst; er legte die Form der Sonate als Charakteristikum der Quartettkomposition fest, baute sie weiter aus und machte sie zur Trägerin rein menschlicher, wie persönlicher Empfindung. Er führte aber auch den Humor, sowie das nationale Element in die Musik ein und befreite diese endgültig durch die selbständige Behandlung der Instrumente von den Fesseln akkordlichen, harmonischen Zwanges.
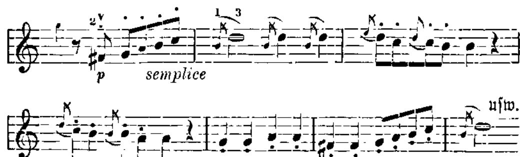
Von Haydns 81 (83) Quartetten, die sämtlich einzeln käuflich sind, erschienen Auswahlbände bei **Breitkopf & Härtel** und **Peters**. Die **Eulenburgschen** (Paynes) kleinen Partituren sind zu Studienzwecken längst unentbehrlich geworden.

Zur Illustration des Gesagten führen wir den Leser nun in die Geheimnisse des schönen, nicht schwierigen C dur-Streichquartettes op. 33 Nr. 2 (Eulenburg, Partitur Nr. 53) ein.

Satz 1, Allegro moderato, gibt sich als ein ungemein liebenswürdiges, heitere Beschaulichkeit atmendes Tonstück, ohne scharfe Akzente und Kontraste. Nachdem die zweite Violine und Bratsche im ersten Takte durch ihre Achtelbegleitung das Tempo bereits feststellten, hebt die Primgeige gleich mit dem ersten Thema an:

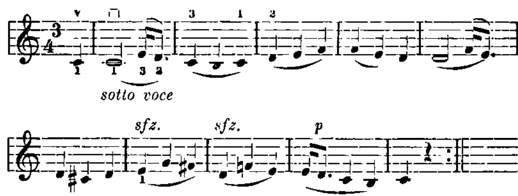


(Der wirksame Vortrag erfordert — entgegen der Vorschrift — schon ein kleines Anschwellen des Tones auf dem ersten Melodietone, schließt ein Decrescendo vor dem Schlusse [Takt 6] selbstredend aus.) In weiterer Entwicklung dieser Melodie wird erst dasselbe Tonbild, um eine Tonstufe erhöht, wiederholt, dann folgen Neubildungen, von welchen das Nebenthema, Takt 18 u. f., mit glattem Strich, ohne jedoch zu stark aufzutragen oder sich zum Verschleppen des Tempos verleiten zu lassen, gespielt werden muß. Im 28. Takt bringt die zweite Violine den Anfang des ersten Themas, darauf die Viola ihn verkürzt, woraus folgt, daß die erste Geige hier nie solistisch auftreten darf. Ungemein zierlich ist das zweite Thema (in G dur), Takt 24 mit Auftakt beginnend:
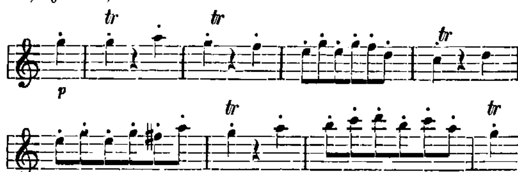


schlicht, anmutig den Teil abschließend. Die Durchführung bringt neben dem ersten, nach F modulierenden Thema hauptsächlich das zweite zur Verarbeitung, wobei Bratsche und Violoncello regere Anteilnahme zeigen. Die Klarheit des thematischen Aufbaues festzustellen, wird den Spielern keine Schwierigkeiten bereiten. Sobald das eine Instrument das Thema, ein Motiv, kurz die Hauptsache bringt, treten die anderen eben zurück; das Violoncello freilich darf nie dabei seine Mission als Führer der Harmonie vergessen, d. h. zu matt oder klanglos werden. Der Eintritt des Hauptthemas, im 11. (12.) Takte nach der letzten Fermate, bezeichnet den Beginn des dritten Satzteiles; das zweite Hauptthema folgt in C dur, wenige Schlußtakte führen diesmal zur Wiederholung der ganzen Durchführung; dann bringt die knappe Coda als Abschluß des Ganzen nochmals das Hauptthema.

Diesem köstlichen Satze folgt das Scherzando (Allegretto) 3/4-Takt, C dur, das nicht schlicht genug vorgetragen werden kann. Die sfz-Akzente spielen als stimmunggebend beim Vortrage eine wichtige Rolle.
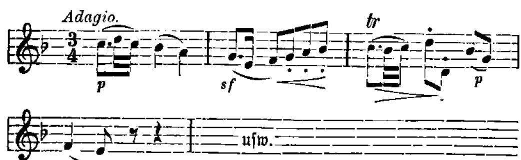


Im zweiten Teile muß der dritte Takt (mit a' Auftakt) als Sequenz des Vorhergegangenen ein wenig stärker genommen werden. Recht unbedeutend ist das zweiteilige Triosätzchen des Scherzandos;
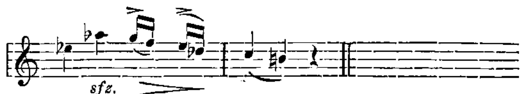


um so mehr bleibt es Aufgabe der Spieler, der Anspruchslosigkeit durch schlackenfreie, weiche Tongebung gerecht zu werden. Die Ausführung der Triller als Pralltriller wird dem Charakter des Stückchens am ehesten entsprechen.
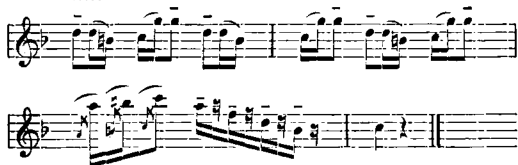
Einem der seelenvollsten Sätze Haydns begegnen wir im Adagio 3/4, F dur, dessen edle Herzenssprache nicht mißzuverstehen ist. (Dies Adagio hat, wie wir sehen, in diesem Quartette seine Stellung mit dem Menuettsatze „Scherzando" vertauscht.)



Weich im Ton, gesangvoll, die nicht gebundenen Töne deklamiert (nicht scharf gestoßen!), in sehr ruhigem Zeitmaße, hebt der Satz an. Alles die friedliche Stimmung Störende ist zu vermeiden. Deshalb darf man sich Takt 12 das sfz nur als breiten, nicht als forte-Akzent vorstellen, muß die erste Violine die Vorschläge ungemein vorsichtig nehmen:
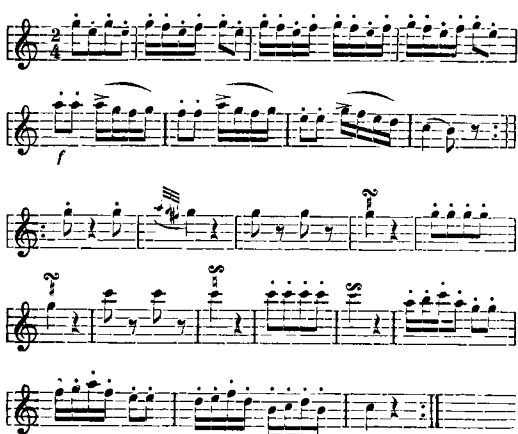


Ebenso ist der graziösere, reflektierende Seitengedanke, der mit dem Ganzen auf das innigste verwachsen erscheint, sehr ruhig und innig zu spielen:
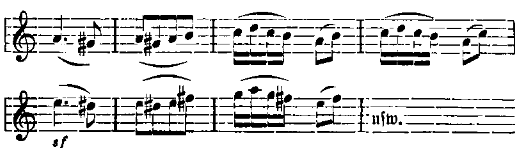


und der Crescendo-Aufstieg drei Takte später ohne jede Hast zu bringen. Liebenswürdiger, etwas heiterer wird die Stimmung durch die zierliche Figuration der Themen im folgenden. Auch die Verlegung der Melodien in höhere Tonlagen stimmt heiterer, aber die beschauliche Grundstimmung gewinnt schon vor den Schlußtakten wieder die Oberhand.

Ein ausgelassen lustiges Presto bringt das Quartett zum wirksamen Abschluß. Hier das Hauptthema des Rondos:



Darauf folgt unmittelbar, als wesentlicher, weiterer Motivbestand (ohne Ueberleitung in a moll) auftretend, das breitere:



Nun regen Bratsche und Cello wieder zur Aufnahme der ersten Melodie an, sich lebhaft an dem Tonspiele beteiligend; immer toller wird der heitere Wettkampf der Motive, bis die Solovioline ein reizendes Smorzando allein weiterführt und damit das Zeichen zum nochmaligen Einsatz des Hauptthemas in erster Fassung gibt. Ein Crescendo schließt lustig mit einer Fermate auf einer überraschenden Pause; leise tönt das Stück dann aus.

Von weiteren Quartetten Joseph Haydns möchten wir hier zum Studium empfehlen das leichte, einfache op. 1 Nr. 1 B dur, das zu Vergleichen mit späteren Werken (nach den von uns gegebenen Gesichtspunkten) besonders geeignet erscheint (Peters-Ausg.), op. 9 Nr. 4 d moll, op. 20 Nr. 4 D dur, op. 33 Nr. 6 D dur. Das Quartett op. 54 Nr. 2 C dur, das auf dem Programme des diesjährigen Kammerfestes zu Bonn stand, zählt schon zu den bedeutenderen, aber auch technisch wie musikalisch schwierigeren Werken; ebenso das op. 64 Nr. 3 B dur, op. 64 Nr. 6 Es dur, Quartette, in denen Haydns Tonempfinden bereits tiefere Töne anschlägt. Technisch gewandte Quartettisten gehen natürlich nicht an dem „Kaiserquartett" vorüber, op. 76 Nr. 3 C dur, in dem die Variationsform in klassischer Vollendung das Adagio, im engeren Sinne des Wortes, ersetzt. Eine Fundgrube heitersten und edelsten Kunstgenusses bieten aber alle Haydn-Quartette, und man kann begreifen, welche Freude es passionierten Kammermusikspielern bereitet, von Zeit zu Zeit immer wieder einmal alle diese, edelste Hausmusik enthaltenden Werke hintereinander durchzuspielen.

Düsseldorf. **A. Eccarius-Sieber.**

Vier Briefe von Henriette Sontag.

Mitgeteilt von **Heinrich Stümcke** (Berlin).

„Was die Zeitungen über mich schreiben, ist meistenteils falsch", versicherte die Gräfin Rossi 1851 Hoffmann von Fallersleben, dessen Bekanntschaft sie anläßlich eines Konzerts in Neuwied gemacht hatte. In der Tat, über wenige Künstlerinnen ist so viel bei ihren Lebzeiten wie nach ihrem Tode geschrieben worden und um wenige hat sich ein so dichter Kranz von Legenden, von falschen und halbwahren Anekdoten gesponnen, wie um die Koblenzer Nachtigall, die wie kaum eine zweite deutsche Künstlerin durch ihre Leistungen wie durch ihre ungewöhnlichen Schicksale einst das Interesse zweier Weltteile erregt hat. „Es läßt sich kaum leugnen", schrieb schon 1830 der berühmte Jurist und Musikfreund Eduard Gans in der „Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung", „daß das künstlerische Leben der Mademoiselle Sontag, die Ovationen, die sie in Deutschland, Frankreich und England davongetragen, die große Bedeutung, die mit ihrem Erscheinen, geschweige denn mit ihrem Auftreten verbunden werden, etwas so Außerordentliches sind, daß nie wohl ein ausübender Künstler sich solchen Einwirkens auf die Aufmerksamkeit und das Gespräch seiner Zeit zu erfreuen hatte."

Eine Reihe glücklicher Funde und Zufälle hat mich im Laufe der Jahre zur Kenntnis eines viele Hundert ungedruckte Briefe und Aktenstücke umfassenden Materials zur Geschichte Henriette Sontags und ihrer Zeit gelangen lassen, wie es in solchem Umfange und Wert wohl noch keinem Biographen einer deutschen Bühnenkünstlerin zur Verfügung gestanden hat. Je mehr ich nun an der Hand unanfechtbarer Zeugnisse in die Prüfung der landläufigen Ueberlieferung mich vertiefte, desto häufiger mußte ich mich von der Unrichtigkeit der in Zeitungen, Zeitschriften und Kompendien über die Künstlerin veröffentlichten Mitteilungen — die bekannten maßgebenden Nachschlagewerke nicht ausgenommen — überzeugen. In meiner in Bälde erscheinenden Monographie „Henriette Sontag und ihre Zeit" werde ich das Resultat meiner Forschungen über eine der interessantesten Perioden der deutschen Theatergeschichte der Oeffentlichkeit vorlegen. Es kann nicht meine Aufgabe sein, an dieser Stelle die Hauptergebnisse meiner Arbeit zu rekapitulieren oder gegen Einzelheiten der bisherigen Darstellungen zu polemisieren. Ich möchte hier nur die Heldin meiner Monographie mit einigen Proben als Briefschreiberin zu Worte kommen lassen, die für sich allein verständlich sind und durch die Frische der Empfindung und die schlichte Kunst der Schilderung nicht alltäglicher Vorgänge und Erlebnisse Anspruch auf Beachtung machen können. Zum Verständnis der nachfolgenden Briefe ist, wie gesagt, wenig zu bemerken. Sie entstammen sämtlich den letzten Lebensjahren der Künstlerin, die als Gräfin Rossi und Gattin des sardinischen Geschäftsträgers und späteren Gesandten im Haag, Petersburg und Berlin 18 Jahre lang der Stätte ihrer einstigen Triumphe ferngeblieben war und erst 1848 wieder als Henriette Sontag vor dem Publikum erschien.

Die schon seit Jahren zerrütteten Vermögensverhältnisse des Grafen Rossi hatten durch den jähen Kurssturz und teilweisen Verlust von Rentenpapieren im Revolutionsjahre 1848

sich vollends verschlechtert. Und die tapfere, hochgesinnte Frau entschloß sich bekanntlich damals, um ihren heißgeliebten Kindern dereinst ein Vermögen hinterlassen zu können, zur Wiederaufnahme ihrer Bühnenlaufbahn. Der Erfolg ließ in Frankreich und England wie in Deutschland nichts zu wünschen übrig. Namentlich ließ die sonst so exklusive und zurückhaltende englische Aristokratie, die schon die zwanzigjährige Henriette mit Aufmerksamkeiten überhäuft hatte, es auch der jetzigen Ex-Gesandtin gegenüber an Zuvorkommenheit nicht fehlen und öffnete der Gräfin Rossi sowohl ihre Londoner Salons wie die Hallen ihrer fürstlich eingerichteten Ahnenschlösser auf dem Lande. Welchen Eindruck diese ebenso freigebig wie vornehm geübte Gastfreundschaft auf die deutsche Sängerin machte, schildert mit sprudelnder Frische und Unmittelbarkeit der Empfindung der erste der hier abgedruckten Briefe, der im übrigen beweist, daß neben so vielem Licht auch die Schattenseiten der Künstlerfahrt zur Winterszeit nicht fehlten. Trotz des Reichtums und der Kunstbegeisterung der musikliebenden Kreise Englands verhieß schon damals das Land des Dollars eine noch reichere Ernte und so entschloß sich Henriette Sontag, die ihr Ziel mit unbeugsamer Energie verfolgte, zu der damals noch als Wagnis angestaunten Fahrt über den Ozean. Die Abenteuer dieser Reise, die Ankunft in New York und die ersten amerikanischen Eindrücke schildern der zweite und dritte Brief an den Großherzog und Henriettes Halbbruder August, der als Offizier in österreichischen Diensten stand. Der vierte und letzte Brief stammt aus der letzten Lebensperiode der Sängerin, die durch die Aussicht auf hohen Gewinn verlockt, im Anschluß an die erfolgreiche Tournee durch die Vereinigten Staaten einen Ausflug nach Mexiko wagte. Wie dies kurz nach dem Eintreffen in der mexikanischen Hauptstadt an die Mutter gerichtete Schreiben zeigt, ließ sich der Anfang freundlich und sonnig an. Den exotischen Eigentümlichkeiten von Land und Leuten brachte die lebhaft empfindende Frau reges Interesse entgegen, wie sie anderseits durch ihre Kunst wie durch ihre anmutige Vornehmheit die leicht entflammten Herzen der mexikanischen Caballeros im Sturm eroberte. Sie ahnte nicht, daß sie zwei Monate später dem tückischen Klima zum Opfer fallen und Heimat und Kinder nicht wiedersehen sollte. — Gleich vielen berühmten Frauen ihrer Zeit hat Henriette Sontag mit den Regeln der deutschen und französischen Rechtschreibung auf gespanntem Fuße gestanden, auch stilistische Fehler schleichen sich ab und zu ein. Aber dem Reiz der anspruchslosen Schilderungen der Briefschreiberin, die die Charakteristik von Personen und Vorgängen gern mit Humor und Satire würzt, tun diese kleinen Schönheitsfehler keinen Abbruch. So mag sie denn das Wort haben:

I.

York, den 12. Januar 1850.

Liebe Mutter!

Heute an Deinem Geburtstage, liebe Mutter, will ich Dir aus York meine Glückwünsche schreiben. Ich könnte sagen, ich sitze wie eine verwünschte Prinzessin auf einer wüsten Insel, wo mich mein Schicksal hingeschleudert hat. Meinen Unfall in Schottland, den alle Zeitungen ausposaunt, hast Du wahrscheinlich schon gehört, ich will ihn Dir in aller Eile und Kürze mit diesem Schwefelholz mitteilen, um Dich einigermaßen zu beruhigen.

Vor allem danke ich Dir für Deinen Brief, den ich in Edinghburg erhielt. Am heiligen Abend kamen wir um neun Uhr dort müde und matt, als wir bereits neun Stunden fuhren, an. Wir waren beide recht traurig, wie Du Dir denken kannst. Den ersten Christabend ohne die lieben Kinderchen, die mit wahren Herzenskummer unserer gedachten. Marie kam den 2. Jänner zu den Ferien nach Norwood und bleibt vierzehn Tage dort. Das arme Kind hatte sich so gefreut, mit uns diese Zeit zuzubringen.

Nun höre unseren Unfall im hohen Schottland bei Aberdeen, welches wir noch bei guter Zeit zu erreichen hofften. Um vier Uhr hörten wir mit einmal den Sturm und Wind von den hohen Gebirgen sich herabrollen. Ein Hochschotte, der im Koupé mit uns saß, sah ganz ängstlich zum Fenster hinaus und sagte: „O, ho, da gibts einen tüchtigen Sturm.“ — „Gibts öfter große Stürme hier?“ — „O nein, sehr selten, alle vier bis fünf Jahre. Gott bewahre uns vor solchen, da könnte es uns allen schlimm ergehen.“

Diese Einleitung war schon recht befriedigend für uns! Nun gings aber auch bald an. Dir eine Beschreibung von solch einem Tourmente zu machen, bin ich nicht imstande. Die Maschine konnte weder vor noch rückwärts. Die eine Seite des Wagens war schon ganz verschneit, dort, wo der Wind von den Feldern den Schnee herantrieb. Der Ingenieur immer ratlos, die Passagiere verzweiflungsvoll. Nun beraten, was zu tun sei; vier englische Meilen waren wir von aller Hilfe entfernt. Ich schlug vor, allen Mut zusammen zu nehmen und durchzuwandern, besser als sich einschneien zu lassen wie die Kartoffeln. Mein Vorschlag war zu kühn und wurde verworfen. Ein Mr. Wood, Hochländer voll Mut und Kourage, sagte, er wolle es mit einigen Passagieren wagen, in das nächste Dorf zu kommen, und mir einen Wagen zu verschaffen. Mit Dank wurde dieser edle Menschenretter entlassen. Da blieben wir zweieinhalb Stunden in der größten Spannung und Ungewißheit sitzen. Der Schnee war schon acht Fuß hoch und wir sahen uns einer großen Angst und Hilflosigkeit entgegengehen! Endlich kam der gute Mann, aber in welchem Zustand! Ein gefrorener Schneemann, er konnte kaum sprechen, klapperte mit Mund und Zähnen. Bei jedem Schritt, den er tat, fiel er bis unter die Schultern in den Schnee.

Nun hieß es, Kourage haben, denn an einen Wagen war nicht zu denken, der wäre jede Minute umgeflogen. Also zu Fuß aus dem Eisgrab, wo es schon anfing, unerträglich zu werden. Nun war die eine Seite, die mehr vor dem Winde geschützt war, leider verschlossen und der Schlüssel in der Verwirrung nicht zu finden. Es mußte also die andere Seitentür geöffnet werden, wo der Schnee schon in Massen angehäuft lag.

Ich nahm meinen ganzen Mut zusammen und sprang in den Schnee. Mit Mühe holte man mich heraus, und so durch die Mauer glücklich durch — begann unsere Schneewanderschaft. Eine große Schwierigkeit war, den steilen senkrechten abgeschnittenen Berg zu erklimmen, denn mit jedem Schritt gleitete man herunter. Nun bildeten die sechs Eismänner eine Kette und zogen uns sämmtlich hinauf. Oben angelangt waren Zäune, die übersprungen werden mußten, was auch seine großen Schwierigkeiten hatte, indem auf der anderen Seite ein tiefer Graben mit Schnee gefüllt war. Den Zaun hatte ich bald erklettert — dank meiner kleinen Addi, die mir in Norwood es oft in den Wiesen zeigte, wie man sie überspringen muß. Allein in diesen Graben mußten wir alle sämtlich hineinfallen. Von diesem Schneeprecipice herausgewudelt, gings nun durch die Felder quer einwärts, bis unter die Schulter im Schnee, ungefähr dreiviertel Stunden im gräßlichsten Sturm zum nächsten Pächterhaus, der uns gastfrei und so gut es sein Häuschen gestattete, aufnahm. Mein Gesicht und Haar hatten eine Schneekruste, mein schwarzer Mantel war weiß; wir waren zehn Personen — wo keiner den anderen erkennen konnte. Nun waren wir wohl unter Obdach, allein keine Wäsche, nichts, um uns zu changieren. Schwarzwollene Strümpfe und Schuhe gaben mir die Dienstmädchen, meine Röcke mußte ich nach und nach am Kamin trocknen. Wir waren alle dabei so entsetzlich verhungert, denn seit acht Uhr morgens hatten wir nichts gegessen. Käse, Butter, Milch, viel Schnaps und Thee wurde herangeholt; wenn auch nicht ganz befriedigend — doch etwas für unsere Mägen. Der dicke Lablache (nicht Vater), denn der wäre gestorben — sondern der Sohn, der auch schon recht beleibt ist, wurde, als er ankam, ohnmächtig. Mein kleiner Groom schrie und weinte jämmerlich über Kälte und Erstarren seiner Füße. Enfin, ich sage Dir, es war eine entsetzliche Expedition. Nur meine englische Jungfer hielt sich am tapfersten. Dies ist ein echtes Glück für mich, eine solch prächtige Person bei mir zu haben; sie pflegt mich in diesem Augenblick, wo ich vieles bedarf.

Wir blieben nun, um auf meine Schneeexpedition zu kommen, zehn Personen in zwei Stuben mit drei Betten und einem Sopha die Nacht beim Pächter, Gott dankend, den noch immer heulenden Sturm draußen am warmen Kamin bewundernd. Am andern Morgen erschien ein Wagen, in welchen sich die Hälfte einpackte. Allein kaum nach zwanzig Schritten brach derselbe, und ich mußte abermals im Schnee bis zu einer schottischen Dorfhütte wandern, wo ich endlich nach einer Stunde mit einem Karren mit Stroh bedeckt ins Dorf Laurenkik — berühmt durch seine schönen schottischen Dosen — ins Hotel gerumpelt wurde. Von dort erreichten wir den Train, der in der Nacht eingeschneit, aber glücklicherweise durch einen Regenguß flott wurde, um seine Thalfahrt anzutreten, — denn Aberdeen mußte ganz aufgehoben werden. Alle Zeitungen sind hier voll davon, und man betrachtet mich als kouragierte Heldin. Wir gingen wieder nach Edinbourgh zurück, wo ich mit dem größten Jubel empfangen wurde und meinen Geburtstag mit einem Morgenkonzert feierte. Von da gings nach Lancaster und York, wo ich mir eine tüchtige Heiserkeit infolge aller dieser Schneevergnügungen holte.

Meine Entschädigung waren drei Tage beim Herzog von Cleveland in Raby Castle — eines der schönsten, ältesten Schlösser Englands. Ach, liebe Mutter, was sind das für Existenzen gegen unsere armseligen Deutschen! Fürst Lichtenstein — Esterhazy — Palfy, wie klein und unbedeutend scheinen diese Besitzungen gegen solche kön. Schlösser! Seine Revenue ist 120 000 Pfd. Sterling jährlich! Zwanzig der schönsten Reitpferde und ebenso Wagenpferde. Hundert Hunde, prächtige Kerls. Man fährt in eine Halle des Schlosses, wo zwei Kamine brennen: Rüstungen, Waffen aller Art schmücken die Wände, von dem Wagen tritt man auf weiche Teppiche, — alle Türen sind mit den weichsten Stoffen behängt. Der Speisesaal strotzt von goldenen und silbernen Geschirren; Vasen und Kannen von Gold zieren den Tisch, wie man es in den Fabeln liest. Alle Bediente sind gepudert und tragen seidene Strümpfe. Mein Schlafzimmer war einer regierenden Fürstin würdig, — reich an Teppichen und schönen Dra-

vierungen. Die Salons strotzten von Kunstschätzen und den herrlichsten Gemälden. Schon die Bibliothek ist ein ganzes Vermögen! Fünf Pianoforte sind allein im unteren Geschoße. Hirsche, Jagd und Waldungen, Fischerei, ich sage Dir, es ist überraschend; so großartig hätte ich es mir nicht gedacht, obschon ich aus allen Beschreibungen zu urteilen, viel erwarten durfte. Wir gehen nächste Woche zum Herzog von Rutland, wo man sagt, es sei noch anziehender. Bei dem Herzog von Cleveland war nur die Familie zu der Christzeit versammelt; sie bestand aus vierzig Mitgliedern. Die Herzogin ist eine liebe, charmante Frau, und ich glaube, wir haben ihnen recht gefallen, denn wir müssen durchaus unseren Besuch wiederholen. Ich hoffe Ende Februar in London mich endlich niederzulassen, denn es ist kalt und ecklich herumzureisen.

Ich schreibe Dir im Bette, wo ich seit drei Tagen festgebannt bin, wegen eines starken Schnupfens und Hustens.

Ich schreibe Dir aus dem berühmten Belvoir Castle, welches dem Herzog von Rutland gehört und vielleicht noch schöner ist als jenes vom Herzog von Cleveland. Gott! welch ein Reichtum an Gemälden, Büsten und Statuen! Eine hl. Familie hängt von Murillo in der Kapelle, wo mir die Tränen in die Augen kamen. Göttlich, himmlisch! Ein Salon ist da, den er stückweise aus den Appartements der Maintenon in Trianon abnehmen ließ, ganz im reichsten edelsten Geschmack Ludwig XIV. Der Herzog ist ein magerer, alter charmanter Herr mit einer schwarzen, kleinen Perrücke, Witwer von der schönsten Frau in England, hat zwei schöne Söhne und zwei unverheiratete häßliche Töchter. Er baute zwanzig Jahre an dem Schlosse, welches ganz geheizt ist; 5 Säle, 2 Galerien, Bibliothek und 130 Gastzimmer; vier Köche, vier Gehilfen, 12 Bediente, 4 Kammerdiener, — Jagd, Bier- und Weinkeller: wie ich nie etwas sah! Das Appartement der Wirtschafterin wünschte ich jeder Hofrätin. Jeder Kammerdiener hat 50 Guineen jährlich Gehalt, alles frei, vier mal des Tages essen, nein fressen tun die Kerls!

An dem Feuer in der Küche könnte man ganze Hammelheerden braten! Kurz, ich sage Dir, wenn man solch einen Reichtum sieht, möchte man anfangen, kommunistische Ideen zu bekommen! klein und miserable kommt man sich genug vor.

Ich gehe in drei Tagen nach London, und denke in wenigen Tagen dort meine Arrangements zu machen. Adieu, liebe, gute Mutter! Bist Du denn jetzt besser eingerichtet? Trinkst Du denn jetzt Wein? Fehlt es Dir an nichts? — Grüße alle!

Deine Tochter Henriette.

II.

New York, den 7. Sept. 1852.

Ew. Königl. Hoheit!

Mit Gottes gnädigem Schutz sind wir Sonntag Nachts um halb 11 Uhr hier eingelaufen. Es ist ein Gefühl, welches sich nicht beschreiben läßt, wenn man nach 12 Tagen einer Seereise wieder festen Boden unter sich fühlt. Nun will ich in Kürze Ew. Königl. Hoheit einige details geben, die in dem zugefügten Journale fehlen, welches gegen alle Gewohnheit den Journalisten ziemlich wichtig ist. Meine Gedanken, als ich so nach und nach Europas Küste vor mir verschwinden sah, waren bei meinen Kindern und Freunden. Alles, alles, was mir lieb und teuer ist — ließ ich dort zurück und manche Thräne habe ich den Lieben, Theuren im tiefsten Grunde meiner Seele gewidmet. Wir fuhren mit dem schönsten Wetter in die hohe See. Der Arctic, ein Schiff von 3000 Pferdekraft, ist eines der schönsten, was je gebaut wurde. Prachtvolle Säle, alles im Rokokostil mit den schönsten Spiegeln und Schnitzwerken geziert. In der einen großen Cabine stehen allein an 20 Sophas und Fauteuils. Ein prachtvolles Piano wurde mir von New York entgegen geschickt. 178 Passagiere saßen bequem im Speisezimmer, die Schlafcabinen so bequem und geräumig, daß man ganz vergißt, daß man an Bord eines Schiffes ist. Kurz, der erste Eindruck war ein sehr günstiger — dazu kam, daß ich von allen (vom Capitän bis zum Schiffsjungen) nicht wie ein großes Talent, sondern wie eine Ambassadrice empfangen wurde. So fuhren wir zwei Tage recht vergnügt und voller guter Hoffnung unserem Ziele näher — Freitag Abend aber wurde es anders. Es erhob sich ein sehr starker Wind, der in wenigen Stunden in der Nacht so zunahm, daß der Capitän einen kleinen Sturm voraussah! Alles zog sich in seine Cabinen zurück. Das sonst so lustige Speisezimmer war verwaist bis auf wenige Glückliche, die der Seekrankheit widerstanden hatten. Ich lag sehr elend im Bett und versuchte meine malaise so gut ich konnte, zu tragen, indem ich mich kaum regte, was Rossi, der auf dem Canapee lag, ebenfalls tat. Sonntag Morgen fiel die See bedeutend und einige Passagiere krochen aus ihren Cabinen, um auf dem großen herrlichen Verdeck einige Kräfte zu sammeln. So blieben wir bis Montag Abend immer in der Hoffnung eines schönen Sonnenscheins. Plötzlich brach ein dicker Nebel herein — der aber bald mit einigen heftigen Windstößen verjagt wurde. Der Capitän sah ganz kurios den Himmel an und wollte mir garnicht recht auf meine Fragen antworten, als ich diese Windstöße sonderbar fand. Er meinte, ich sollte mich bald zu Bette legen. Mit einer leisen Ahnung im Herzen ging ich hinunter, dort fand ich schon alle Ladys alarmiert, die durch die Stewardesses schon einige Notizen erhalten hatten. Die Matrosen prophezeiten einen großen Sturm. Und so war es, mein theurer Herr. Jetzt, da alles vorbei ist und ich am festen Lande diese Zeilen schreibe, bin ich froh, solch ein fürchterliches Element in all seinen Schrecken gesehen zu haben. Dank sei es dem vortrefflichen Schiff mit seiner ausgezeichneten Maschine — daß wir so glücklich davongekommen sind. Von Montag Nachts bis Donnerstag Morgen wüthete der Ocean gegen uns mit all seinen Schrecken und mächtigen Winden. — Die Wellen waren dreimal so hoch als unser majestätischer Arctic, dessen Eingeweide vier Tage stöhnten — Ich kann das Krachen des Schiffes, wenn es so, im Sturm herumgeschüttelt wird, mit nichts anderem vergleichen, als ein fürchterliches Stöhnen, welches einem durch Mark und Bein geht. Zweimal in meinem schrecklichen Katzenjammer ließ ich mich ins Speisezimmer bringen, um den Ocean, dieses Ungeheuer, anzustaunen. Als ich diesen Anblick das erstemal sah, fiel ich fast in Ohnmacht — Großer Gott, welch ein Anblick! Das Meer war ganz schwarz und die Wellen schienen das Schiff jedesmal in ihrer Wuth in den schwarzen Abgrund schleudern zu wollen, bis plötzlich wir auf der Spitze einer vier Häuser hohen Welle schwebten und wieder und wieder in den Abgrund fuhren. Der Capitän sagte mir heute noch, daß er 30mal den Ocean durchkreuzt hätte, allein eine solche Tempete hätte er noch nie erlebt. Alles war elend und krank, nur Pozzolini, mein Tenor — saß allein im Speisezimmer und aß seine 3 repas pro Tag, weshalb er von vielen beneidet wurde. — Ein Amerikaner war sterbend, soeben höre ich, daß man an seinem Aufkommen zweifelt. Ein Matrose (noch dazu ein Preuße) brach sich in der Schreckensnacht zweimal sein Bein. Ach! mein theurer Herr — wie oft dachte ich da meiner lieben theuren Freunde! Meiner Kinder, für die allein ich all dies unternahm — werden sie einst ihrer Mutter dankbar sein, ihnen solche Opfer gebracht zu haben? Ich ängstigte mich keinen Augenblick, nur die Furcht, in meinem Unternehmen für die Lieben gestört zu werden, vielleicht mein Ziel garnicht zu erreichen — machte mich traurig, wenn man so hilflos und elend in seiner Cabine liegt, kommen einem so manche traurige Gedanken. — Donnerstag Mittag endlich bekamen wir besseres Wetter. Die See fiel sowohl als der Wind. Man athmete und so kam ein Leichengesicht nach dem andern herausgekrochen. Freitag Abend arrangierten wir ein Konzert für die Mannschaft, welches den größten Succeß hatte. Ich war der Gegenstand aller Aufmerksamkeit, sowohl Frauen als Männer. 12 Kinder waren an Bord, wovon keins krank war — sie mußten von den Stewards gepflegt werden, da die Bonnen fast alle darnieder lagen. Diese kleine allerliebste Welt, worunter ein himmlisches Baby von 9 Monaten war, war beständig um mich herum — sobald ich mich blicken ließ, war ich umringt. — Ich mußte ihnen Geschichten erzählen, vorsingen, Versteck mit ihnen spielen — kurz ich war die favorite von den herzigen Kindern. Die Ankunft hier und besonders Einfahrt in die Bay hier ist das göttlichste, was man sehen kann — mit einem dunkelroten Mond, so groß wie bei uns die Sonne und Sterne, wie ich sie nie sah, machte ich meine Einfahrt hier. In den Zeitungen wurde meine Ankunft bekannt gemacht, allein mit der Bitte, mir keine reception zu machen. Man wies alles im Hafen ab und niemand wurde ohne



Deutsche Geigenbauer der Gegenwart: Eugen Gärtner.

(Text siehe S. 57.)

Bilett eingelassen. Dies machte einen sehr guten Eindruck, denn diese abgeschmackten Puffs der Jenny Lind sind hier sehr verachtet.

So wie ich es wünschte, so ist es gekommen, ohne Puff und Spiegelfechterei kam ich hier an, nicht als Artist wie Jenny Lind, wo Barnum die Leute bezahlte, um in den Straßen zu schreien. Der Amerikaner ist nicht fein gebildet, allein er hat großen Instinkt und richtiges Gefühl. Mein Succees wird ganz anders sein wie der Jenny Linds, aber gewiß nicht weniger.

III.

Buffalo, N. Y., den 2. Januar 1854.

Mein lieber Gustel!

Ich eile, Deinen liebevollen Brief zu beantworten, um Dich über meinen Unfall zu beruhigen. Hätte ich ahnen können, daß die Journale die große Trompete und Trommel nehmen würden, hätte ich gleich Bericht über meinen Unfall nach Deutschland geschickt. Es hätte allerdings recht übel werden können, wenn ich die ganze Gegenwart des Geistes nicht gehabt hätte, meinen Fuß zurückzuziehen, eh' das Boot gelandet hat. Der Unfall war unmittelbar vor dem Conzert, doch hatte ich die Kraft, es mit allen bis (Wiederholungen) bis zu Ende zu singen. Der Arzt verband den Fuß erst nach dem Konzert, wo es sich denn herausstellte, daß ich drei Löcher auf dem Schienbein hatte. Mit großen Schmerzen mußte ich von Broocklin nach N. York und von da nach Staten Island in mein Home gebracht werden, was natürlich sehr beschwerlich war. Der Arzt fürchtete, da an dieser Stelle dergleichen Wunden schwer heilen, ich würde lange damit zu tun haben, allein wie gewöhnlich irrte er sich. — In drei bis vier Wochen humpelte ich wieder in ein anderes Konzert, denn, Gottlob, meine Gesundheit und Säfte sind gut, und mein Mut immer derselbe.

Nachdem ich nun länger als ein Jahr in New York, Philadelphia, Boston und vielen anderen Städten mich herumgetrieben habe — bin ich nun auf dem Wege, meine große Reise durch den Westen und Süden anzutreten. Von Louisville oder Cincinnati gedenke ich mich auf dem Ohio, dann Mississipi für New Orleans einzuschiffen, von dort nach der Havanna, was nach allen Berichten wohl der Glanzpunkt meiner amerikanischen Reise sein dürfte. Mein success ist überall gleich groß — Geschäfte gehen gut — allein die Auslagen derjenigen, die mich begleiten, die Reisen — Unkosten von Theater, Säle 2c. ist hier so bedeutend, daß der Gewinn in Vergleich mit Europa nicht so bedeutend ist als man es bei uns glaubt. Im Frühjahr denke ich wieder in N. York zu sein, dort noch italienische oder englische Oper zu singen, um mich dann im July, August für die liebe alte Welt mit all ihren Mängeln und Krankheiten selig vergnügt einzuschiffen. Mit Freude und Wonne erwarte ich diesen glücklichen Moment, denn je mehr ich dieses Yankee-Land kennen lerne, je weniger gefällt es mir. Ich kann mich in diese Rechenmaschinen von Menschen nicht hinein finden. Der Yankee kennt nichts als Geld und Dollars. Von Früh bis Abends sitzt er in den Busineß (Geschäften) — statt dem Herzen müßte man ihm einen Dollar, statt dem Kopf und Geist ein Rechenexempel hinmalen. Kunst, Wissenschaft, Musik verstehen sie wenig oder gar nicht — und letztere ist nur seit kurzer Zeit eine Modesache geworden, weil sie alles den Europäern nachmachen wollen — es fehlt ihnen aber der Sinn und das wahre Verständnis. Nur große Talente, die einen europäischen Ruf mitbringen, dringen durch — alles mittelmäßige und oft sehr gute verhungert hier. Die Frauen verblühen meist mit 20—25 Jahren und sind mit 30 alte zehrdünne Schachteln. Die Mädchen bis 19 bildhübsch — allein entsetzlich mager, und ohne die Künste der Watte- und Crinolinenröcke wahre Schwefelhölzer. Sie sind erstaunlich eigenwillig und unabhängig. Gehen des Abends allein mit einem jungen Herrn ins Theater, Konzert 2c. und genießen mehr Freiheit als irgend eine Frau in der alten und neuen Welt. Ihr Dichten und Trachten ist, einen Mann aufzufischen und sind sie einmal untergebracht, werden sie Bonnen, Köchinnen, Haushälterinnen, Ammen und kein Mensch, d. h. kein Mann bekümmert sich je mehr um die schönste Frau. Ich begreife nicht, warum sich die Mädchen hier je verheiraten wollen, da ihr Loos als Jungfrau ebenso glänzend, als langweilig und prosaisch als Gattin ist. Die Gesetze sind bei Heiratsversprechungen ungeheuer streng — die Männer lange, ausgezehrte Hopfenstangen mit dem Dollar im Herzen — statt Blut, Kraft und Saft — Milch und Wasser in den Adern, daher das Kratauen (?) der Mädchen und Eltern, denn ich mache die Wette, dürfte ich 100 solche Amerikanerinnen mit ihren freien Sitten nach Oesterreich oder Frankreich einschiffen, ihre hochgepriesenen Tugenden dürften bald eine Schlappe bekommen!!!

Das Land ist großartig und trotzdem, daß jeden Tag 1000 Einwanderer ankommen, ist es lange noch nicht hinreichend, diese weiten öden Flächen zu bebauen, die wild und brach darnieder liegen. Amerika macht mir den Effect einer wohlbesetzten Tafel, wo für 30 gedeckt ist, aber nur 15 essen. Allein die Zeit wird auch kommen, wo es hier an Platz mangeln wird, dann wehe und dreimal wehe!! Ein schwaches, ohnmächtiges Gouvernement, welches jetzt schon nicht die Kraft hat, die paar miserablen Staaten im Zaume zu halten. Die hochgepriesenen Freiheiten, auf denen unsere dummen Democraten so herumreiten, ist ein gène für alle.. Jeder tut gerade, was er will. Wenn ich ein Haus baue, werfe ich den Schutt vor die Türe meines Nachbars, der jahrelang das Vergnügen hat, darüber zu stolpern. Schulden, Bankerotte, Betrug — so viel man will — kein Recht, kein Gesetz — du darfst deinen Gläubiger nicht einstecken lassen — der Yankee lacht und sagt dir, warum warst du so dumm und hast ihm Geld geliehen. Je verschmitzter, je durchtriebener du bist — je mehr bewundert dich der Yankee. Mit der Zeit wird dies Volk der Ausbund von Schlechtigkeit werden, denn alles Gesindel aus der alten Welt strömt herüber. Mir sind sie in den Tod zuwider und selten findest du hier einen braven, ehrlichen Mann. Ich zähle den Moment meiner Erlösung und den Tag meiner Einschiffung wird der glücklichste meines Lebens sein. Nun lebe wohl, lieber Gustel. Grüße Fritz und Frau — und schreibe mir, wie es Dir geht.

Von Herzen Deine

Henriette.

P. S. Meine jetzigen Strappazen übersteigen alles, was ich bis jetzt in der Art erlebte. Morgen früh um 5 Uhr bei der garstigsten Kälte fort — 5 Stunden im offenen Schlitten, 7 in der Eisenbahn — Abends Conzert in Cliveland — Diner bestehend aus einem alten Huhn und als Compott 2 saure Aepfel in der Eisenbahn verzehrt. Das ist morgen mein Angebinde.*

(3te Januar)

Dies Hotel ist wirklich so groß** und doch noch keines von den größten. Hotels, Schiffe und Flüsse sind die drei Dinge, die mich hier am meisten frappiert haben. Erstere magnifique eingerichtet mit einem Luxus, von dem wir keinen Begriff haben. Bedienung meist mangelhaft — Essen schlecht, stark gepfeffert und ungesund. Seit drei Monaten esse ich nichts als Lammbraten — Huhn und Compotte — Suppe nicht hinunterzubringen. Schiffe sind „Paläste" mit drei bis vier Etagen — und ziemlich guter Küche — Bedienung meist aus Negern bestehend, die gut bedienen, wenn sie frei sind. — In Virginien hingegen, wo sie Sklaven sind, sind sie faul und schmutzig. Die Flüsse wunderbar schön, aber sehr gefährlich, ebenso die Lakes (Seen) stürmisch und unsicher. Der Niagara, den ich vor 5 Tagen sah, ist wohl das Wunderwerk Amerikas. Leider war es ein stürmisches Schneesturmwetter, das uns um die ganze Schönheit brachte. Wir sahen ihn von Canada aus und mußten über eine dünne Drahtbrücke, die 300 Fuß hoch sich über dieses Ungeheuer hinzieht. Obschon große schwere Wagen hinüber fahren, konnte ich mich eines geheimen Grauens nicht erwehren, als wir in unserem Schlitten auf der wiegenden Brücke standen. Ueber diese Brücke soll nun eine zweite gebaut werden, wo die Eisenbahn fahren soll. Entsetzlicher Gedanke! Da bringt mich aber keine Macht der Erde hinüber. Der Yankee hat eine große Verachtung für Gefahren, ist sehr fahrlässig und leichtsinnig in allem, was er tut und denkt nie an die Zukunft, wenn ihm nur die Gegenwart Vorteil bringt. So ist alles schlecht und überhudelt gebaut. Häuser, kaum aufgebaut, stürzen ein, wie die alten Baracken. Auf dem Hudson-Fluß fährt man per express während 8 Stunden auf den Schienen, die so tief auf dem Wasser liegen, ohne Geländе, daß das Wasser in die Cares spritzt. Denke Dir, welch entsetzliches Gefühl. In der Eisenbahn sitzend über einem tiefen reißenden Fluß dahinzurasen, denn schnell kann man dies nicht mehr nennen. Man fliegt übers Wasser. Wie leicht könnte es einem Fisch einfallen, sein Mittagschläfchen auf diesen kühlen Schienen zu machen, welcher vielen Tausenden bei dieser Schnelligkeit das Leben kosten könnte. Doch nun basta!

IV.

Mexiko, den 15. April 1854.

Liebe Mutter!

Ein sehr vorteilhaftes Engagement bestimmte uns, hierher nach Mexiko zu gehen, wo ich mit Badiali, Pozzolini, Rocco und Madame Fiorentini, die früher in Berlin sang, von dem Impresario Massow engagiert bin. Wir machten die Seereise von New Orleans nach Veracruz bei sehr günstiger Witterung. In Veracruz wurde ich von sämtlichen Deutschen (50) mit Sang und Klang empfangen und es half nichts, ich mußte ein Konzert geben, welches erstaunlich viel Succeß hatte. Die Reise von dort hierher geschieht per delligenze (sic!) mit neun Innen- und zwei Außenplätzen. Die guten Mexikaner aber sind noch ein Jahrhundert zurück und daher wird der Reisende auf den schlechten Wegen so herumgeschüttelt und gerüttelt, daß wir ganz ermattet und halb gerädert hier ankamen. 7000 Fuß steigt man auf die hohen Berge, wo die Spanier im 14. (sic!) Jahrhundert eine sehr schöne Chaussee pflasterten, die aber bis heutigen Tages in ihrem status quo geblieben ist. Dabei fahren sie wie die Besessenen bergab, bergauf, so daß man nach vier Tagen dieser beschwerlichen Reise halbtot ankommt. Die Gasthäuser sind gut und die Küche, obschon sehr spanisch, schmeckt mir sehr gut. Das Land ist göttlich schön, alle exotischen Pflanzen, die wir in kleinen Blumentöpfchen sorgsam in Europa pflegen, wachsen hier in großen dicken Stämmen wild den ganzen Weg entlang — Kaffee, Pfeffer, Granaten, Ananas, Kaktus, tausendweis und in allen Größen. Das Volk, meist Indianer, (zahme, keine wilden) mit ihren gelben Gesichtern und rabenschwarzen Haaren geben dem Land einen eigentümlichen Anstrich von Originalität. Wir kamen gerade am Aschermittwoch an, wo alles zu Fuß in die Kirche geht und die Mexikanerinnen ihren schönsten Putz entfalten. Es sind meist gelbe, kleine, dicke Frauen mit spanischen Mäntelchen, Schleiern oder Tüchern auf dem Kopf. Eine weiße frische Europäerin wird unter den Zitronengesichtern erstaunt bewundert. Leider aber behält man

* Der 3. Januar war Henriettes Geburtstag.
** Der Briefbogen trägt am Kopfe eine Abbildung des Hotels.

den weißen Teint nicht lange und in kurzer Zeit wird der Fremde ebenfalls kaffeebraun. Man kam mir auf der letzten Station mit acht Wagen entgegengefahren, meist Deutsche, und bewillkommnete mich mit einem Hurra und Champagner. Nächste Woche trete ich in der Somnambula auf. Die Stadt spricht von nichts mehr als von uns, denn die armen Leute haben in ihrem Lande wenig Stoff und wenig Ressources und die Klatschschnauzen über Theateraffären sind hier sehr zu Hause. Die Stadt ist schön und hat einen eigentümlichen Anstrich von Spanisch und Maurisch. Alles raucht auf den Straßen. Frauen vom Volk, Priester, sogar Kinder von drei Jahren dampfen schon wacker drauf los Im Theater in den Zwischenakten gehen die eleganten Frauen in ihren Salon, den jede Loge hat und rauchen ihre Paquitias. Ich lerne schon fleißig spanisch und hoffe, es recht bald sprechen zu können. Wie lange wir hier bleiben ist noch nicht bestimmt, $2^1/_2$ Monate sicher. Ob ich aber bis Ende September, d. h. bis zum Schluß der Saison bleiben werde, wie es Massow wünscht, ist noch sehr zweifelhaft. Das Klima ist himmlisch, nie kalt, keine Moskitos, keine Fliegen, 7469 Fuß über dem Meere!! Die Lage der Stadt auf einer großen Fläche mit hohen Bergen umgeben, ist reizend schön. Lasse Dir eine Karte zeigen, damit Du einen Begriff hast, liebe Mutter, wo Deine arme Tochter das Schicksal hingeschleudert hat. Nun verlasse ich Dich, liebe Mutter, die Pflicht ruft und auch das Vergnügen — ich soll einem großen Stiergefecht beiwohnen, worauf ich sehr gespannt bin. Gottes Segen mit Dir. Man hat mir eine fürstliche Wohnung arrangiert, alles mit Teppichen und Bronzen, wunderschön, für Spanien oder vielmehr Mexiko eine große Seltenheit, denn mit dem Komfort ist es hier noch nicht weit her. Ich umarme Dich zärtlich und bin wie immer

Deine Dich liebende Tochter

Henriette.

Deutsche Geigenbauer der Gegenwart.*

I. Eugen Gärtner in Stuttgart.

(Porträt siehe S. 57.)

In dem ersten Aufsatz über das Thema „Ein Kapitel über die Geige“ (in Nr. 24 des vorigen Jahrgangs) ist von der Schweriner Geigenmacherschule die Rede gewesen. Aus dieser Schule ging als bedeutendster Schüler Schünemanns der schwäbische Geigenmacher Eugen Gärtner hervor, der unter den Meistern der Gegenwart eine erste Stelle einnimmt. Das Instrument, dessen Entstehung in Wort und Bild in der zweiten Abhandlung (Nr. 1 dieses Jahrgangs) geschildert wurde, ist, nachdem ich mir die Hauptbestandteile des zu verwendenden Materials (Decke, Boden, Zargen, Hals und Schnecke) selbst herausgesucht hatte, nach meinen Wünschen und nach dem Modell einer, wie bereits erwähnt, auch von dem Pariser Geigenbauer Vuillaume kopierten Stradivarius von diesem Künstler angefertigt worden und befindet sich nunmehr in meinem Besitz. Es wird die Leser der beiden ersten Essays sicherlich interessieren, über diesen Mann Näheres zu erfahren.

In Stuttgart, wo auch der französische Stradivarius, Nikolaus Lupot, geboren ist, dessen Vater dort von 1758—1770 Instrumentenmacher des Herzogs von Württemberg war, hat Eugen Gärtner am 10. April 1864 das Licht dieser Welt erblickt. Er war, da er sich zu keinem Beruf entschließen konnte, ein rechtes Sorgenkind, bis sein Vater, der sich für den Stuttgarter Geigenmacher Anton Sprenger sen. verwendete, ihn einstmals fragte, ob er etwa Geigenbauer werden wolle, worauf ein freudiges Ja erfolgte. So kam er denn im Herbst 1879 zum alten Sprenger in die Lehre. Bereits nach $1^1/_2$ Jahren war er so weit fortgeschritten, daß ihm sein Lehrmeister alle Arbeiten übertragen konnte. Die Lehrzeit war auf vier Jahre bemessen. Da er aber nach Sprengers eigener Aeußerung sehr viel Geschicklichkeit zeigte, so wurde ihm das vierte Jahr geschenkt. Er blieb bei Sprenger bis zum Herbst 1886 und machte dort eine einzige neue Geige. Da regte sich in ihm die Wanderlust; auch wollte er den Betrieb anderwärts kennen lernen. Bei C. Simoutre in Basel trat er ein. Simoutre, dessen Vater auch Geigenmacher und Schüler des berühmten Nikolaus Lupot gewesen war, hatte viele Studien über den Bau der Geige gemacht, sich eingehend mit der Untersuchung alter Meistergeigen beschäftigt und seine auf Grund seiner Forschungen erworbenen Ansichten mit bekannten Kollegen und berühmten Geigenkünstlern, wie Alard, Léonard, Sarasate, ausgetauscht. Der junge Gärtner, der auch in der Familie des gebildeten und liebenswürdigen Franzosen aufs freundschaftlichste aufgenommen wurde, durfte an den Studien seines Chefs teilnehmen und hatte während seiner zweijährigen Tätigkeit im Geschäfte Simoutres insbesondere Gelegenheit, sich die französische Reparaturmethode anzueignen. Als Simoutre nach Paris übersiedelte, wollte er Gärtner mitnehmen, der jedoch ablehnte, weil ihm auch hier das nicht geboten war, was ihm so sehr am Herzen lag, nämlich sich im Bau neuer Streichinstrumente auszubilden. In diese Zeit fiel die Gründung der deutschen Geigenmacherschule in Schwerin. Der Mann, der diese Schöpfung ins Leben gerufen, Otto Schünemann, wandte sich an Gärtners Vater und berief den jungen Gärtner zu sich. Der hatte nun, wenigstens für den Anfang, eine strenge Schule durchzumachen. Schünemann verlangte peinlichst genaue, beinahe tüftelig zu nennende Arbeit und ließ seinem Eleven auch nicht die geringste Kleinigkeit hingehen. In der Schweriner Schule wurden nur neue Geigen gemacht, und hier lernte Gärtner jene Akkuratesse in allen Einzelheiten des Baues, gleichgültig, ob die betreffenden Teile zu den tonerzeugenden gehören oder nicht, die ihm heute zur anderen Natur geworden ist. Gärtner war drei Jahre in Schwerin, von 1888 bis Ostern 1891. Er hat sich dort so sehr die Zufriedenheit Schünemanns erworben, daß dieser ihn zu seinem Nachfolger in der Leitung der Schule bestimmt hatte und ihn mit allen Kräften festhalten wollte. Aber der nunmehr fertige junge Meister hatte zu sehr den Trieb nach Selbständigkeit, als daß er geblieben wäre. Er ging in seine Vaterstadt Stuttgart und fing dort bei seinen Eltern ein eigenes Geschäft an. Kleinere, ab und zu auch größere Reparaturen bildeten seine erste Beschäftigung. Dadurch wurden die Musiker der Stuttgarter Hofkapelle auf ihn aufmerksam, die dann bei ihm arbeiten ließen. Allmählich gewann sein Geschäft an Umfang. Im Jahr 1892 erhielt er offiziell die Arbeiten für die Kgl. Hofkapelle. Schon in jener Zeit beschäftigte er sich vorzugsweise mit Anfertigung feiner neuer Instrumente, obgleich ihm ein bekannter Stuttgarter Kollege davon abriet, weil ja doch kein Mensch neue Geigen kaufen wolle! Aber die großen italienischen Vorbilder ließen ihn nicht verzagen, zumal er auch damals schon seine Instrumente rasch an den Mann brachte. Er arbeitete nach italienischen Modellen. Auch baute er verschiedene Violen nach einem eigenen, etwas kleineren Modell, die handlicher und leichter spielbar waren als das gewöhnliche. Davon ist er jedoch später wieder abgekommen. Die Geigen aus jener Zeit sind sauber in der Arbeit, haben einen gelben, gelb- oder auch rötlichbraunen Lack und klingen gut. Mehr und mehr vervollkommnete er sich in seinen Leistungen und erhielt auch Zeichen äußerer Anerkennung, u. a. im Jahre 1896 den Titel eines Königl. württemberg. Hofgeigenmachers und vor wenigen Jahren den Titel eines Fürstl. hohenzoll. Hoflieferanten. Die Geigen der Jahre 1896—1900 zeigen einen dunkelbraunen Lack, der an Feuer gegen früher zugenommen hat.

Als einer der Pioniere für den Bau neuer Meisterinstrumente erlangte Gärtner bald einen Ruf und Dr. Alfred Stelzner suchte ihn unter sehr günstigen Bedingungen als Leiter seines Ateliers zu gewinnen. Aber Gärtners guter Genius bewahrte ihn vor der Uebernahme dieser Stellung; denn bekanntlich ist das von Stelzner ins Leben gerufene Unternehmen, für das der Veranstalter einen Umfang geplant hatte, der die ganze Welt umfassen sollte, bald in die Brüche gegangen. Der Aufschwung seines Geschäfts veranlaßte Gärtner, in der Büchsenstraße in Stuttgart ein Atelier in größerem Stil anzulegen, in dem er noch heute wirkt.

Außer der Anfertigung neuer Instrumente befaßte er sich auch mit dem Handel mit alten, namentlich feinen italienischen Geigen. Er ist heute ein ausgezeichneter Kenner alter Geigen und genießt als Reparateur einen überall anerkannten Ruf. Alljährlich macht er Reisen nach Italien und stets gelingt es seiner Findigkeit, vorzügliche alte Instrumente dort zu erwerben. Aber sein Herz ist doch mehr bei seinen neuen Geigen. Seine „Meistergeigen“ sind in allen Teilen von ihm selbst gebaut. Von 1900 ab wird der Lack seiner Instrumente wieder heller und geht allmählich in ein dunkles Orangerot, auch ins Tiefrote über. Gärtner ist ein wirklicher Künstler in seinem Fach. Er verwendet nur das allerbeste Material. In bezug auf Sorgfalt und Delikatesse der Arbeit steht er zurzeit auf höchster Höhe. Seit 1906 steht er im Zenit seines Schaffens. Seine Geigen tragen jetzt den Stempel der Vollkommenheit. Man muß eine seiner Geigen einmal innen gesehen haben, um sich einen Begriff von der Subtilität dieses Meisters machen zu können. Er arbeitet ausschließlich nach den besten Modellen des Stradivarius, Josef Guarnerius und Maggini, von denen er sich eine große Anzahl von Schablonen selbst angefertigt hat. Der Ton seiner Geigen ist groß und edel und besitzt einen eigenartigen Charme, so daß sie versprechen, dereinst ein vollgültiger Ersatz für die alten italienischen Instrumente zu werden, zumal sie sehr kräftig im Holz gehalten und für die Dauer berechnet sind. Der orangerote Lack, der ab und zu ins Bräunliche, auch ins Hoch-, ja Tiefrote spielt, ist weich, durchsichtig und von prachtvollem Feuer. Außer dem Zettel tragen die Instrumente noch einen Brandstempel mit seinem Namen, die von 1907 ab außerdem einen runden Brandstempel. In diesem Jahr tritt auch ein neuer Zettel auf. Mit der gleichen Meisterschaft verfertigt Gärtner neue Bratschen und Celli. Auch ausgezeichnete Bögen nach Tourte, Tubbs, Peccate und Voirin gehen von Zeit zu Zeit aus seiner Hand hervor, wozu bemerkt werden soll, daß der Frosch nicht von ihm selbst gearbeitet ist, wie heutzutage bei den meisten Geigenmachern, die ab und zu Bögen verfertigen. Der Ruhm seiner Streichinstrumente dringt allmählich auch in weitere Kreise. Einzelne Kenner wissen sie sehr wohl zu schätzen, und es gibt Liebhaber, die sich eine ganze Anzahl angeschafft haben, so ein Privatmann in Heilbronn a. N. drei vollständige Quartette nach Stradivarius, Guarnerius und Maggini. Ich selbst besitze außer der im zweiten Aufsatz beschriebenen Geige noch eine nach Stradi-

* Anmerk. der Red. In neuerer Zeit macht sich unter den deutschen Geigenbauern ein anhaltendes Streben bemerkbar, aus dem Handwerksmäßigen herauszukommen und wieder zur Kunst selber vorzuschreiten. Indem wir auf hervorragende Geigenbauer der Gegenwart aufmerksam machen, hoffen wir, die erfreuliche und bedeutsame Bewegung auch unsererseits zu fördern.

varius gebaute aus dem Jahr 1906, die in bezug auf Holz, Arbeit, Tonschönheit und -ausgeglichenheit ein wahres Kabinettstück genannt werden kann.

Der hochbedeutende Künstler hat in Deutschland sich einen wohlbegründeten Ruf erworben und die Nachfrage nach seinen Instrumenten steigert sich täglich. Im Ausland ist er leider noch nicht so bekannt wie er es gewiß verdiente. Daran trägt allerdings einen Teil der Schuld die allzugroße Bescheidenheit Gärtners selbst. Seiner allem Aeußerlichen abholden Natur ist es gänzlich versagt, sich gewissermaßen selbst in Szene zu setzen. Aber er glaubt an sich und findet seinen Lohn im eigenen Schaffen. Wer ihn im intimeren Verkehr kennen gelernt hat, der weiß die Liebenswürdigkeit und Sanftheit seines Charakters zu schätzen. Und seine weiche Art paßt so gut zu seiner Kunst, daß man glauben möchte, es bestehe hier eine gewisse Wechselwirkung zwischen Beschäftigung und Persönlichkeit.

Möge dem wackeren Künstler, der übrigens auch ein recht guter Violinspieler ist, noch ein recht langes Leben beschieden sein zu Nutz und Frommen seiner Kunst und der Zukunft!

Stuttgart. **Eugen Honold.**

Besprechungen.

Paul Moos: Richard Wagner als Aesthetiker. Versuch einer kritischen Darstellung. (Verlag Schuster & Löffler, Berlin 1906.) Vor einigen Jahren trat Moos mit einem Werke in die Oeffentlichkeit: „Moderne Musikästhetik in Deutschland“, worin er seine Begabung zum Historiker der Aesthetik durch glänzende Beherrschung des weitläufigen Materials offenbarte, gleichzeitig aber auch eine gewisse kritische Einseitigkeit verriet durch eine starke Bevorzugung Eduard von Hartmanns als Philosophen und Aesthetiker. Auf dem Basler Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft im Jahre 1906 hielt Moos einen (bei Breitkopf & Härtel im offiziellen Bericht abgedruckten) Vortrag über Theodor Lipps als Musikästhetiker. Hier begann er mit dem Satze: „Im Jahre 1886 erschien das bedeutendste Werk aus der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts: die ‚Philosophie des Schönen‘ von Eduard von Hartmann.“ Die Aesthetik dieses Philosophen von Lichterfelde, die sich als System vielleicht sehr stattlich ausnimmt, versagt in der Praxis gänzlich, wenn man sie auf die Kunst, besonders aber auf die Musik, anwenden will; wir möchten sie sogar nicht das bedeutendste, sondern das verfehlteste Werk der letzten Jahrzehnte auf diesem Gebiete nennen. Indessen Moos' muß man sich immer als Anhängers, zum Teil vielleicht sogar als Ausbauers mindestens der Musikästhetik Eduard von Hartmanns bewußt bleiben. Deutlich beweist dies wieder auch seine Darstellung der Aesthetik Richard Wagners, soweit Moos an diese mit kritischer Sonde heranzutreten versucht. Während man aber seine Darstellungsmethode im ersten Werk nur loben konnte, muß man die im vorliegenden durchaus verwerfen. Anstatt nämlich Wagners Aesthetik aus dessen Kunstwerken herauszuentwickeln, nimmt sie Moos aus den Schriften des Meisters. Und auch hier gibt er kein Ganzes, sondern geht Schrift für Schrift in chronologischer Folge durch, indem er (nach einer längeren Einführung) fünf Perioden unterscheidet: Paris, 1839—1842; Dresden, 1842—1849; Zürich, 1849—1858; Venedig-Paris-Biebrich-Penzing, München, 1858—1865 und Triebschen-Bayreuth, 1866—1883. Die Folge ist, daß er eigentlich nichts gibt als einen schwachen Abguß dessen, was Wagner so kräftig gebraut hatte; ferner, daß er ein ebenso verwirrendes als unrichtiges Bild Wagners als Künstler wie als Denker entwirft. Zum bewußten Aesthetiker wurde Wagner erst 1870 mit seiner Schrift „Beethoven“, und auch da immer als Denker seiner eigenen, bereits fertigen Kunst. Wenn er früher ästhetisierte und philosophierte, so tat er es nur, um sich über seine eigene, so höchst merkwürdige, künstlerische Entwicklung selbst klar zu werden und dann sich seinen Freunden klar zu machen. Die Züricher Schriften, vor allen „Das Kunstwerk der Zukunft“ und „Oper und Drama“, müssen geradezu als Aesthetik des „Ring des Nibelungen“ und von „Tristan und Isolde“ bezeichnet werden, nicht als Aesthetik überhaupt. Eine solche läßt sich eigentlich gar nicht systematisch darstellen, da sie nicht den Kunstwerken Gesetze und Regeln vorschreiben darf, sondern Kunstregeln und Kunstgesetze einzig aus vorhandenen Meisterwerken herauszuziehen hat. Das einzige unwandelbare Grundgesetz dürfte lauten: jedes Kunstwerk hat seine eigene Aesthetik; der Inhalt schafft die Form stets neu; das Kunstwerk ist der Ausdruck des jeweiligen Inhalts in seiner organisch notwendigen Form. Im übrigen verändern sich die Kunstgesetze mit der historischen Entwicklung der Künste unaufhörlich, so daß man sehr wohl eine Geschichte der Aesthetik schreiben kann, nicht aber ein starres System von ihr aufstellen. — Was Moos ferner zu beachten vergißt, ist die eigentümliche Tatsache, daß Richard Wagner alle seine Betrachtungen, mögen sie sich auf die heterogensten Dinge beziehen, immer nur vom Standpunkt des Musikers und Dramatikers, richtiger des musikalischen Dramatikers, aus anstellt. Wir bewundern in ihnen eine fast beispiellose Vielseitigkeit im Rahmen seltsamster Einseitigkeit. Wer diesen Standpunkt vergißt — und das tut Moos —, dem muß Wagner allerdings bisweilen kolossal übertrieben und selbst bizarr erscheinen. Aber gerade der Historiker und Kritiker muß sich auf den jeweiligen Standpunkt der Autoren zu stellen wissen, über die er richten will. Da Moos das nicht tut, sondern mit naivem Selbstbewußtsein Wagners monumentale Darstellung zu tadeln und verbessern zu wollen wagt, so muß er notwendigerweise in die ähnliche Lage geraten wie der gegen den Riesen ankämpfende Zwerg. Unangenehm wird dies Gebaren aber, wenn Moos in seiner Kritik Wagners den Respekt vergißt, den auch der größte Gelehrte dem Genie schuldet. Mit solchen Worten „Dieser Wagner“ spricht man nicht von einem Meister, dessen Kunst die Welt bezwungen hat. Schade, daß Moos, an dessen Wissen, Ernst und Eifer wir nicht im geringsten zweifeln wollen, so sehr viel Mühe an der falschen Stelle vergeudet hat! Denn zweifellos hat er manchen guten Gedanken; nur ist er durch sein oder Hartmanns System vorein-



Gioacchino Rossini.

(Text siehe S. 63.)



Luigi Lablache.

(Text siehe S. 63.)



Julius v. Benedict.

(Text siehe S. 63.)

genommen. Sähe er einmal ganz von diesem ab und behandelte sein Thema aus sich (dem Thema) selbst heraus, so könnte er vielleicht Lobens- und Dankeswertes finden und entwickeln. In gegenwärtiger Form und mit gegenwärtigem Inhalt müssen wir leider sein Buch „Richard Wagner als Aesthetiker“ ablehnen! Kurt Mey.

Richard Wallaschek: Geschichte der Wiener Hofoper. Soeben beginnen die ersten Hefte eines großangelegten Werkes die Presse zu verlassen: „Geschichte der Wiener Hofoper“ von dem bekannten Musikforscher Richard Wallaschek, Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien. Die ersten Anfänge der Wiener Oper sind in der im gleichen Verlage erschienenen „Geschichte des Wiener Hofburgtheaters“ von Alexander v. Weilen mit seltener Sachkenntnis vollkommen erschöpfend behandelt worden, da ursprünglich das Schauspielhaus auch Opernaufführungen diente. So beginnt die Geschichte des speziellen Opernhauses erst mit Mozarts Tode. Die Disposition des Werkes läßt die darin aufgespeicherten Schätze ahnen. Vom Tode Mozarts bis zu Beethovens Fidelio (Einzug Napoleons) — Bis Haydns Tod — Bis zum Wiener Kongreß. Vom Wiener Kongreß bis zur „großen“ Oper (Stumme, Tell ꝛc.) ca. 1820. Kampf der deutschen und italienischen Oper (Weber und Rossini). Vorschläge zur Reform. Vorherrschaft der italienischen Oper (1830—1848) — Bis zur Eröffnung der neuen Hofoper (1869). Die neue Hofoper, Bedeutung ihrer Gründung für die Kunstgeschichte Oesterreichs, ihr Einfluß auf die Inszenierungskunst der deutschen Theater bis zu den Tagen von Bayreuth, Wiens Anteil daran und ihre Rückwirkung auf Wien (1876) — Bis zur Direktion Mahler (1897). Von den erstmalig für die Musikgeschichte benützten Quellen sind zu nennen: 1. das in Handschrift existierende Rosenbaumsche Tagebuch. Rosenbaum war Sekretär des Fürsten Esterhazy und Gatte der Sängerin Rosenbaum, geb. Gaßmann. Er schildert nicht nur die äußeren Erfolge eines Stückes, sondern erzählt auch von den inneren Schicksalen des Hauses, persönlichen Erlebnissen der Sänger. Als Schüler Salieris beanspruchen seine Urteile gewissen Wert. 2. Die Memoiren der Malerin Lebrun, deren reizendes Selbstporträt aus den Uffizien in Florenz bekannt ist. Sie verkehrt in der österreichischen Aristokratie, porträtiert über sechzig Mitglieder derselben, besucht natürlich Konzerte, Theateraufführungen, Gesellschaften. Kurz ist eine Dame von Welt, die, wie es ja damals zum guten Tone gehörte, der Musik besondere Aufmerksamkeit widmet. 3. Die bisher ungedruckten Aufzeichnungen Sonnleithners, mit ihren zahlreichen statistischen Daten aus dem Wiener Musikleben. — Eine eingehende Besprechung dieser bedeutenden Publikation wird nach ihrer Vollendung folgen. Sch—r.


Ruggiero Leoncavallo.
(Text siehe S. 63.)

Prinz Ludwig Ferdinand. Liederalbum. Zwölf Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Verlag von Joseph Seiling in München. Ein edler, schwermütiger Ernst spricht aus den meisten dieser tiefempfundenen Lieder, die bei vorherrschend deklamatorischem Stile in der Harmonisierung große Sorgfalt bekunden und allem Gewöhnlichen aus dem Wege gehen. Besonders schön und klar herausgearbeitet ist von Lenaus Schilfliedern Nr. 1 und 5. Eines der interessantesten Lieder ist K. Stielers „Wie wundersam“. S.



Wien. Mit ganz gewaltigen Leistungen hat unsere nicht mehr „junge“, sondern schon recht eingelebte „Volksoper“ heuer eingesetzt. Nicht nur, daß Opern, die noch von früher her auf dem Spielplan standen, unverblaßt und frisch gegeben wurden, wie etwa „Toska“, „Das Nachtlager in Granada“ und die unsterbliche „Zauberflöte“ — welch letztere wirklich meisterlich auch heuer inszeniert und aufgeführt wurde. „Fidelio“ hat als erste Neuaufführung seinen Einzug gehalten und das Wagnis ist glänzend gelungen. Was an Glanz der Ausstattung, an sorgfältig, bis ins einzelste durchdachter Regieführung und schließlich nicht zuletzt an Begeisterung der mitwirkenden Künstler zu leisten war — wahrlich, das wurde geleistet. Schon die Wiedergabe der Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, die man — wohl dem Beispiel der Hofoper folgend — an die Spitze gestellt hatte, zeigte die volle künstlerische Leistungsfähigkeit des Orchesters, das auch während der Oper, von Kapellmeister Gille geleitet, seiner Aufgabe völlig gerecht wurde und an einzelnen Stellen, wie in der ersten Szene des zweiten Aufzugs, wirklich Bedeutendes leistete. Von Personen seien Frau Stagl — eine nicht nur singende, sondern auch menschlich zu Herzen gehende Leonore —, Herr Hofbauer als Pizarro, Herr Lordmann als Rocco und Herr Anton als Florestan lobend genannt. Unser zierliches Fräulein Pelko als Marzelline und Herr Ließmann als Jaquino bildeten ein köstliches Paar. Alles in allem: eine gelungene Aufführung, wahrhaftig ein Erfolg! — Caruso im Hofopern-theater! Wenig Begeisterung, viel Lärm, ins Unerschwingliche erhöhte Sitzpreise, 48000 K Honorar für vier Abende! Der berühmte Sänger hat noch am ehesten mit seiner bekannten Glanzleistung als Herzog in „Rigoletto“ wirklich etwas getan — als Radames in Aïda war er mit Winkelmann oder auch unseren späteren Sängern nicht zu vergleichen — mit dem dicken Schnurrbart und dem stattlichen Embonpoint glich er allem andern eher als einem schwärmerischen Alt-Egypter. Mag ihm Frau Reklame auch finanziell nützen — als Künstler leidet er Schaden durch sie. — Es ist erfreulich, feststellen zu können, daß noch immer trotz der allzu praktisch gewordenen Zeiten Idealismus und Kunstbegeisterung schöne Blüten treiben. Eine neue musikalische Vereinigung ist in Wien entstanden — das „Wiener Tonkünstler-Orchester“ —, die ihr erstes Konzert mit einem vollen Erfolge abgehalten hat. Es war, als hätte der Enthusiasmus der Ausübenden wie mit Zauberkraft die Gemüter der Hörenden beeinflußt. Goldmarks „Sakuntala“-Ouvertüre bildete einen ernsten, weihevollen Beginn, Griegs „Lyrische Suite“ ein prächtiges Mittelstück, die unvergängliche Pastoral-Symphonie einen herzerhebenden Abschluß, während von dem der Symphonie vorangehenden Lisztschen „Tasso“ mancher Effekt — es sind deren nur allzuviel! — verloren ging. Den Dirigenten: Nedbal, Stavenhagen und Pfitzner, ist alles Lob zu spenden; das höchste Lob aber gebührt dem Orchester, das sich mit einer so sympathischen Leistung bei uns eingeführt hat. Möge ihm die Zukunft weitere Erfolge bringen! E. v. Komorzynski.


Jan Kubelik.
(Text siehe S. 63.)

Prag. — Saisonbeginn! Mit vollem Akkord hat das Neue Deutsche Theater eingesetzt: die langweilig schöne Madame Butterfly tänzelte hier, zum erstenmal in Oesterreich, über die Bretter. Wir ziehen die grausame Schönheit ihrer älteren Schwester Tosca vor. Die Hauptdarsteller, die vorzügliche Koloraturdiva Siems und der treffliche Tenor Borruttau waren zwar diesmal nicht am Platze; aber das Publikum schien doch auf seine „Sensation“ zu kommen. Gleich hinterher spielte das tschechische Nationaltheater einen Trumpf aus: Leroux' fesselnde „Königin Fiametta“ erregte auch vermöge der famosen Darstellung — Frl. Slavik und Tenorist Marak an der Spitze — Beifallsstürme. Auf der deutschen Opernbühne, die in Arthur Bodanzky einen neuen ersten Kapellmeister von ganz hervorragender Begabung gewonnen hat, bestrickte eine neue Erscheinung durch Liebreiz und große musikalische Sicherheit: Frau Lili Dorn-Langstein, eine junge Wienerin; sie debütierte als Elsa an Schmedes-Lohengrins Seite mit Glück. Ein Gastspiel der Bellincioni zeigte diese Größe bereits in Dekadence nach allen musikalischen Seiten hin. — Das Konzertleben weckte die Tschechische Philharmonie mit ihrem ersten populären Sonntagskonzerte als einer würdigen Totenfeier Griegs. Der große Andrang des wirklich musikalischen Publikums zu diesen Konzerten bürgt wohl für die materielle Sicherstellung dieses Orchesters, das unter seinem Leiter Dr. Zemanek eine immer höhere Stufe erreicht. Ueberaus fein und liebevoll wurden die Griegschen Instrumentalsachen herausgearbeitet, nur die Orchesterlieder scheiterten an dem unzulänglichen Können der mitwirkenden Sängerin. Minder

glücklich setzte der Reigen der Philharmonischen Nobelkonzerte im Neuen Deutschen Theater ein. Nicht weil der unvermeidliche Solist diesmal enttäuschte: Prof. Messchaert, der große Meistersinger, holte sich leider mit Mahlers Kindertotenliedern einen Mißerfolg, der seine Schatten selbst auf den nachfolgenden Schubert warf. Die Wandlung jener Konzerte selbst gibt zu denken. Von Angelo Neumann in wahrhaft künstlerischer, generöser Weise eingeführt und die ersten Jahre hindurch unter großen Opfern gegenüber der anfänglichen Teilnahmslosigkeit weiterer Kreise aufrechterhalten, schlugen seither diese Konzerte in eine Sache der Mode, der „Gesellschaft" um. Mit dem Emporschnellen der materiellen Wagschale aber sank leider die künstlerische. Daß das Gleichgewicht bald wieder hergestellt werde, wünschen und hoffen die Freunde jener für das deutsche Konzertleben Prags bedeutsamen Institution und ihres verdienstreichen Gründers, der zur Freude seiner zahlreichen Schätzer nach schwerer Krankheit seit kurzem wieder seinem Berufe zurückgegeben ist. Rud. Freih. Procházka.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die nunmehr festgesetzten nächstjährigen Festspiele in Bayreuth werden in der Zeit vom 22. Juli bis zum 20. August stattfinden und zwei Aufführungen des „Ringes des Nibelungen" sowie sieben „Parsifal"- und fünf „Lohengrin"-Aufführungen umfassen. Die Aufführungstage sind: Für „Parsifal" der 23. Juli, der 1., 4., 7., 8., 11. und 20. August; für „Lohengrin" der 22. und 31. Juli, der 5., 12. und 19. August. Die erste „Ring"-Aufführung findet am 25., 26., 27. und 28. Juli statt, die zweite am 14., 15., 16. und 17. August. (Dazu schreibt die „Frkf. Ztg.": Um mehrfachen ungerechtfertigten Vorwürfen bezüglich des Billettzwischenhandels zu begegnen, versendet die Verwaltung der Bühnenfestspiele heuer zugleich mit den Programmen ein Abwehrschreiben, in dem sie mitteilt, sie sei in der Lage, eine ganze Reihe von Privatpersonen nachweisen zu können, die für sich Eintrittskarten bestellten, diese aber nur für die Abgabe an Zwischenhändler bezogen. Um diesem Unwesen möglichst zu steuern, sehe sie sich gezwungen, die Namen der betreffenden Persönlichkeiten samt ihrem Vorgehen im Einzelfalle öffentlich bekannt zu geben.)

— Im Theatersaal der königlichen Hochschule für Musik in Berlin war für den 31. Oktober eine Aufführung des Intermezzos „La serva padrone" (Die Magd als Herrin) von Pergolesi und der Oper „Der betrogene Kadi" von Gluck angesagt. Frau Sophie Heymann-Engel plant für die Spielzeit noch mehrere Aufführungen verschollener oder wenig bekannter älterer Opern des komischen Genres.

— Das Hoftheater in Dessau hat Otto Taubmanns Oper „Sängerweihe" zur Aufführung angenommen.

— Die Oper „Mathaswintha" von Philipp Scharwenka soll im Stadttheater zu Metz in Szene gehen.

— Kapellmeister Albert Gorter, Straßburg, der Komponist der vieraktigen Oper „Der Schatz des Rhampsinit" und des musikalischen Lustspiels „Das süße Gift" hat eine neue einaktige Oper tragischen Inhalts „Der Paria" geschrieben. Der Text ist nach dem gleichnamigen Trauerspiel von Michael Beer gearbeitet.

— Das neue Stadttheater in Kiel ist mit einer Vorstellung von „Fidelio" eröffnet worden.

— Im Hamburger Stadttheater hat Arthur Nikisch kürzlich die „Fledermaus" dirigiert.

— In Zürich hat am 9. Oktober das Musikdrama „Tiefland" von Eugen d'Albert seine lokale Erstaufführung erlebt. Trotz sehr guter Wiedergabe unter Kapellmeister Kempter und vorzüglicher Besetzung der Hauptpartien mit Max Merter (Pedro), Langefeld (Sebastiano) und Fräulein N. Zoder (Marta) konnte es das Werk nicht über einen Achtungserfolg bringen. Einem wirklichen Erfolg, den d'Alberts teilweise sehr schöne und tiefempfundene Musik verdient, ist der ziemlich bedeutungslose Text und die brutale Handlung echt veristischen Gepräges hinderlich. Ersterer hat an einigen Stellen das Schaffen des Komponisten direkt verderblich beeinflußt, indem er ihn zu musikalischen Trivialitäten verleitete. Das Interesse, das man der neuesten Opernschöpfung des hier als Pianist sehr beliebten d'Albert entgegenbrachte, war übrigens von vornherein sehr gering, die erste Aufführung fand vor halbleerem Hause statt und viele Wiederholungen sind kaum zu erwarten. E. Trp.

— Für das Neue deutsche Theater in Prag sind in der kommenden Saison als Uraufführungen bezw. Erstaufführungen in Aussicht genommen: „Der Bebu", nachgelassene komische Oper von Marschner, bearbeitet von Dr. Münzer; „Dunja" von Iwan Knorr; „Das kalte Herz" von Lafite, „Die Ahne" von Saint-Saëns, „Ilsebill" von Klose.

— „Eddystone", Musikdrama von Adolf Wallnöfer, soll am Grazer Stadttheater über die Bretter gehen.

— Das neue Verdi-Theater in Alessandria wurde mit der Oper „Sarrona" von Legrand Howland eröffnet.

— Nach dem „Corriere della sera" hat der Musikverleger Ricordi dem jungen deutschen Komponisten Brüggemann den Auftrag gegeben, einen neuen „Faust" zu komponieren und zwar in drei Teilen: „Dr. Faust", „Helena" und „Fausts Tod"; der erste Teil sei bereits beendet. Außerdem gedenke Brüggemann Shakespeares „Richard III." zu komponieren. — Warum nicht lieber gleich die ganzen Königsdramen oder überhaupt Shakespeares gesammelte Werke als Zyklus?

— Die in Berlin neugegründete „Gesellschaft der Musikfreunde" wird im Winter 1907/08 vier Konzerte mit dem Philharmonischen Orchester (Dirigent Oskar Fried), unter Mitwirkung des Berliner Lehrerinnengesangvereins (Dirigent Max Werner), im großen Saale der Philharmonie, Bernburgerstraße, geben. Das erste brachte Jean Louis Nicodés Gloria, Sturm- und Sonnenlied (erste Aufführung nach der Frankfurter Uraufführung). Im zweiten Konzert kommen Beethovens Neunte Symphonie und Lieder für Bariton zur Aufführung (Solisten: Emilie Herzog, Hertha Dehmlow, Felix Senius, Johannes Messchaert). Im dritten Hector Berlioz' Symphonie fantastique. Im vierten Teile aus Euryanthe von Weber und Jean Sibelius: Dritte Symphonie C dur, zum erstenmal (Solisten: Emmy Destinn, Max Dawison). — Außerdem finden drei Kammermusikabende statt: Am ersten spielt das Brüsseler Streichquartett Beethoven. Der zweite Abend ist ein „Historischer Abend" (Deutsche Vereinigung für alte Musik). Der dritte Abend hat das Programm E. T. A. Hoffmann (Musik und Rezitation). — Drei Tondichterabende werden auch veranstaltet: Hugo Wolf, Italienische Meister (Ettore Gandolfi, Gesang, Alessandro Certani, Violine) Franz Schubert. — Ein Walzer-Kostümfest endlich mit vorhergehendem Orchester-Konzert (Dirigent: Oskar Fried) bringt Nationaltänze, Charaktertänze, Walzer, Gesangswalzer.

— Max Regers op. 100, die Orchestervariationen über ein Thema von Adam Hiller, haben im Kölner Gürzenich unter Leitung von Fritz Steinbach und in Anwesenheit des Komponisten die Uraufführung erlebt. Bericht folgt.

— Dr. N. Siegel aus München hat in einem eigenen Orchesterkonzert in Essen vier neue Orchestergesänge von Max Schillings zur Uraufführung gebracht.

— Fritz Volbach, der neue Tübinger Universitäts-Musikdirektor, wird in Kürze seine erste Symphonie in h moll vollenden. Das Werk erscheint im Februar nächsten Jahres im Verlag von Gebr. Hug & Co., Leipzig.

— Der Dresdner Lehrergesangverein wird in diesem Winter folgende Neuheiten für Dresden aufführen: „An den Mistral", ein Tanzlied von Friedrich Nietzsche, für Chor und Orchester von Karl Bleyle; „Im Nachtzug", Dichtung von Gerhard Hauptmann, für Baritonsolo, Chor und Orchester von Willy von Moellendorff (Uraufführung); „Sonnenaufgang" für Orchester von Gerh. Schjelderup (neu bearbeitet, Uraufführung); „Am Siegfried-Brunnen", Dichtung von Philipp See, für Chor und Orchester von Fritz Volbach; Norwegische Volkslieder von Gerh. Schjelderup (Uraufführungen) und neue Chöre von Joseph Reiter und Hugo Kaun (Uraufführungen).

— Seine letzte musikalische Vesper hat der Dresdner Kreuzchor (Dir. Musikdirektor Otto Richter) zu einer Grieg-Gedenkfeier ausgestaltet. Das Programm, meist aus Griegschen Tondichtungen bestehend, brachte u. a. die nach des Meisters Tode erschienenen wertvollen Psalmen für a cappella-Chor mit Bariton-Solo, op. 74. Von ihnen hinterließ der Psalm „Im Himmelreich" den tiefsten Eindruck. Das Opus ist im letzten Jahre entstanden. Der Verewigte konnte kurz vor seinem Tode noch die Druckrevision lesen.

— Im Musik-Salon von Bertrand Roth in Dresden sind von zeitgenössischen Tonwerken in der 97. Aufführung die Liederfolge (für Sopran und Klavier): Aus den „Schi-King" von Bernhard Sekles und in der 98. Phantasie- und Klavierstücke von E. W. Degner, sowie Lieder von Otto Urbach und Karl Pembauer vorgetragen worden.

— Man schreibt uns aus Darmstadt: Arnold Mendelssohns neue Tondichtung „Paria", Text von Goethe, für Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel komponiert, die im Herbste vorigen Jahres in Duisburg ihre Uraufführung erlebt hatte, hatte im ersten Winterkonzerte des Musikvereins einen durchschlagenden Erfolg erzielt. Die nächsten Aufführungen des Werkes werden in Frankfurt a. M. (Rühlscher Gesangverein), Berlin (Siegfr. Ochs), Breslau 2c. stattfinden.

— Ein deutsches Kammermusikfest ist für diesen Winter in Darmstadt geplant. Unter anderen sind bereits Richard Strauß, Max Reger und Gustav Mahler gewonnen worden. Das Fest soll zwei Tage umfassen, und das Programm soll zum Teil klassische, zum Teil moderne Werke enthalten. Der Großherzog hat das Protektorat übernommen.

— Der Kieler Gesangverein veranstaltet in der neuen Spielzeit unter Leitung von Dr. Albert Mayer-Reinach 6 Konzerte, aus deren Programmen folgendes mitgeteilt sei. Brahms: Requiem, ernste Gesänge und tragische Ouvertüre. Joh. Seb. Bach: Suite D dur. G. Noren: Kaleidoskop, Thema mit Variationen. Schillings: Vorspiel zu Ingwelde. Strauß: Till Eulenspiegel. Weingartner: Symphonie Es dur. Chorwerke von Weingartner: Traumnacht, Sturmhymnus. Gastdirigent Felix Weingartner. Matthäus-Passion. Beethoven-Abend, Trauerkantate und Neunte Symphonie.

— Das Symphonie-Orchester des Wiener Konzert-Vereins wird unter Leitung seines ersten Dirigenten Direktor Ferdinand Löwe im kommenden Frühjahre eine Tournee absolvieren, für die folgende Städte in Aussicht genommen sind: Linz, München, Stuttgart, Freiburg, Straßburg, Frankfurt a. M., Hamburg, Berlin, Leipzig, Dresden, Prag und Brünn.

— Das Streichquartett der Herren Prof. Henri Marteau, Schmidt-Reinecke, Porsken und Ernst Cahnbley folgt in der Saison einer großen Anzahl auswärtiger Engagements-Angebote, u. a. nach Darmstadt (2 Konzerte), Duisburg, Witten, Hagen, Bochum, Dort-

mund, Osnabrück, Hannover, Hamburg, Bielefeld, Goßlar, Leipzig. — Zur Aufführung kommen Kammermusikwerke von Marteau, Reger, Schlegel, Saint-Saëns, Mozart, Schumann und Brahms. Frau Cahnbley-Hinken wird in mehreren dieser Konzerte Marteausche Lieder mit Quartett-Begleitung und Regersche Lieder singen.

— Dr. Karl Muck, der auch in diesem Jahre wieder die Konzerte des Bostoner Symphonie-Orchesters leitet, wird eine umfangreiche Konzerttournee unternehmen, und zwar hat der Berliner Kapellmeister mehr als 100 Konzerte jenseits des Ozeans zu leiten. In Boston finden 24 öffentliche Generalproben und ebensoviele Konzerte statt, in New York sind wie üblich 10 Veranstaltungen, in Cambridge 6, in Philadelphia, Brooklyn, Baltimore und Washington je 5, in Providence und Worcester je 3. Die letzte Januar-Woche wird den Berliner Dirigenten nach dem „wilden Westen" führen, für 6 Konzerte in Cincinnati, Buffalo, Detroit, in Indianopolis und Columbus. Die Programme versprechen eine Reihe interessanter Uraufführungen. Als neuer Konzertmeister an Stelle des für ein Jahr beurlaubten Professor Heß fungiert, wie erinnerlich, Karl Wendling aus Stuttgart.



Kunst und Künstler.

— Der Musikant in der Karikatur. (Zu den Bildern auf S. 60 u. 61.) Die Karikatur ist zu allen Zeiten ein künstlerisches Ausdrucksmittel von nicht zu unterschätzender Bedeutung gewesen, und wenn neuerdings im Streite ästhetischer Anschauungen gegen die Benutzung karikaturistischer Elemente in der Musik Einspruch erhoben wird, so ist das eine jener engherzigen Auffassungen, die als Niederschlag bestimmter „musikalischer Weltanschauungen" ihr Unwesen treiben und gewöhnlich in der berühmten Formel „die Kunst soll oder muß, darf und darf nicht" in die Erscheinung treten. Neuerdings gibt's davon wieder Beispiele genug. Warum freilich der Musik verwehrt sein soll, was anderen Künsten gestattet ist, wird nicht bewiesen. Ob nicht z. B. Hogarth mit seinen Karikaturen ganzer Gattungen (wie den Dummen, den Prahler usw.), abgesehen vom Künstlerischen, auch ethisch mehr gewirkt hat, als irgend ein Epigone mit einem Sack voll „idealistischer" Absichten, ist für den Verständigen eine Frage, die, einmal gestellt, auch schon beantwortet ist, und Leonardo da Vinci und Callot sind schließlich auch nicht zu verachten. Die „Modernen" erwähnen wir, da sie ja niemals was wert sind, erst gar nicht. Doch von dem Werte der Karikatur als Kunstmittel wollen wir heute nicht reden, ebensowenig von der Bedeutung der Satire für die Dichtkunst; wir wollen uns vielmehr an der Hand einiger Abbildungen in dieser Nummer ansehen, wie unsere Musiker in der Karikatur ausschauen, wobei wir die Hoffnung aussprechen, dies Kapitel in der „Neuen Musik-Zeitung" fortsetzen zu können. Zunächst gehen wir etwas in der Zeit zurück und stoßen auf den berühmten Bassisten Luigi Lablache (1794—1858), der vor allem wegen seiner Beleibtheit dem bekannten ausgezeichneten Bildhauer und Karikaturenzeichner Pierre Dantan zur Zielscheibe seines Witzes diente. (Vorlage aus dem musikhistor. Museum des Herrn Fr. Nic. Manskopf, Frankfurt a. M.) Der französische Künstler hat uns mehrere Karikaturen von Musikern geschenkt, unter anderen die von Franz Liszt am Klavier, die die „Neue Musik-Zeitung" in Nr. 1 des XXVIII. Jahrgangs wiedergegeben hat. Köstlich ist die Karikatur von Rossini, des „Schwanes von Pesaro"! Dann folgt die des Pianisten und Kapellmeisters Julius Benedict, geboren 1804 in Stuttgart, gestorben als akklimatisierter Engländer 1885 in London. Das Blatt ist uns von Musikdirektor Kauffmann in Karlsbad freundlich zur Verfügung gestellt worden, der Zeichner ist uns unbekannt. An verschiedenen Fachgenossen bemerkbare Eigentümlichkeiten scheinen hier in einer Person vereinigt, der Künstler am Klavier wird zum Repräsentanten der Spezies; es kommt also weniger auf die Person des Karikierten an, der der heutigen Generation so gut wie unbekannt ist. Die beiden folgenden Bilder unserer Zeitgenossen dagegen wird jeder zunächst mit Rücksicht auf die Person betrachten. Leoncavallo und Kubelik: der italienische Maestro von W. Werner in Danzig gezeichnet, der „Unwiderstehliche", ein zeichnerisches Produkt des Parisers George Villa. Beide vorzüglich in der charakteristischen Hervorhebung und Uebertreibung gewisser Züge, die sich jedoch in den Grenzen des Künstlerischen halten und deshalb nicht verletzend wirken können. Shaftesbury sagt: „Spötterei kann nie etwas verächtlich machen, wenn es nicht wirklich verächtlich ist. Das Schöne gleicht dem Golde, das durch den Hammer neuen Glanz erhält und desto größeren Schimmer. Die Wahrheit, wenn sie die Wahrheit ist, muß das Lächerliche aushalten und der Ernst, der solches nicht vertragen kann, ist verdächtig." — Wir möchten die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, unsere Leser zu bitten, uns karikaturistische Blätter für die Reproduktionen freundlich zur Verfügung zu stellen oder uns auf solche Blätter aufmerksam zu machen.

— Von der Münchner Musikalischen Volksbibliothek. In Nr. 23 des XXVII. Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung" hat Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee) einen bedeutsamen Artikel über das Thema „Musikbibliotheken" veröffentlicht, von dem nur zu hoffen steht, daß er die erwarteten Erfolge zeitigen und da und dort zur Gründung von derartigen Bibliotheken führen möge. In diesem Artikel schreibt nun Herr Schmidkunz: „Eigene Musikbibliotheken gibt es in Deutschland noch beinahe gar nicht, höchstens die der Weltfirma Peters in Leipzig ausgenommen"; und an anderer Stelle heißt es, „daß Musikbibliotheken fast immer nur als Anhängsel an andere Bibliotheken oder wenigstens an andere Institute bestehen". Nach diesen Bemerkungen zu schließen, scheint Herr Schmidkunz von der Münchner Musikalischen Volksbibliothek, die durchaus selbständig ist und kein Anhängsel eines anderen Institutes bildet, damals noch keine Kenntnis gehabt zu haben. Es ist daher nicht unangebracht, über Entstehung, Einrichtung und Frequenz der Münchner Bibliothek an dieser Stelle einiges mitzuteilen. In dem Artikel des Herrn Schmidkunz ist darauf hingewiesen, daß Professor Dr. Wilhelm Altmann es war, dem das Verdienst gebührt, in einem 1903 erschienenen Essay zur Gründung von musikalischen Volksbibliotheken aufgefordert zu haben. Wenn es aber dann heißt: „Unser Autor zweifelt, daß seine frommen Wünsche für die nächste Zukunft Verwirklichung finden werden", so bin ich in der angenehmen Lage, diesem Zweifel gegenüber einen kräftigen Erfolg konstatieren zu können. Denn ebenfalls im Jahre 1903 war es (ob mit oder ohne Kenntnis jener Schrift des Herrn Professors Altmann, entzieht sich meiner Beurteilung), daß der Münchner Musikschriftsteller Dr. Marsop, der in der „Neuen Musik-Zeitung" schon des öfteren eine Lanze für ideale Bestrebungen gebrochen hat, einen Aufruf in den „Münchner Neuesten Nachrichten" veröffentlichte, worin er seine Absicht kundgab, eine musikalische Volksbibliothek zu gründen, und zugleich an das ganze gebildete und musikalische Publikum appellierte, Gaben (in Geld, Büchern oder Musikalien bestehend) für diesen Zweck zu spenden. Und siehe da, der Aufruf hatte einen unerwartet großen Erfolg! Von allen Seiten flossen die Gaben, und besonders freudig muß hervorgehoben werden, daß willigen Herzens auch solche ihr Scherflein darbrachten, die es wahrlich „nicht übrig haben". Auch die führenden Tonsetzer unserer Tage förderten das Unternehmen durch Ueberlassung ihrer Werke. Hervorzuheben ist auch die großherzige Schenkung der Leipziger Musikbibliothek Peters, die ihre Doubletten dem Schwesterinstitut überließ. Auf diese Weise kam eine Bibliothek zusammen, die sich trotz der Kürze ihres Bestehens wohl sehen lassen kann. Nach einem Jahre schon zählte die Bibliothek 4500 Nummern! Vertreten sind alle Gebiete musikalischen Schaffens. Außerordentlich reichhaltig und schwerlich irgendwo anders in gleicher Vollständigkeit anzutreffen ist das Studienmaterial für Klavier, von den ersten Uebungen für Anfänger bis zum schweren Geschütz der Oktavenschulen von Czerny, Diabelli usw. J. S. Bachs sämtliche Werke für Klavier sind in je zwei, Haydns, Clementis, Mozarts, Beethovens Sonaten in je fünf bis sechs Exemplaren vorhanden. Unter den Meistern der Violine sind Paganini, Ernst, Vieuxtemps, Bériot, Spohr u. a. vortrefflich vertreten. Die Abteilung für Klavierauszüge reicht von Adam Hiller, Benda, Eberwein und Dittersdorf bis Lindpaintner, von Paër und Mercadante bis Petrella. In der Partiturensammlung findet man neben den Symphonien und Streichquartetten von Haydn, Mozart, Beethoven, den symphonischen Dichtungen von Liszt und Strauß auch seltener Zugängliches, wie Sartis „Miserere", Spohrs „Vaterunser", Hans von Bülows „Nirwana". Orgelspieler können alle Originalkompositionen von Bach erhalten. Auch theoretische, musikhistorische, biographische, kritisch-ästhetische Werke, Textbücher und Musikführer sind in großer Zahl vorhanden. Wie aus diesen Angaben, die wir Herrn Paul Marsop selbst verdanken, hervorgeht, finden wir in der Münchner Musikbibliothek das Programm verwirklicht, das Professor Altmann in dieser Hinsicht (s. den Artikel des Herrn Schmidkunz) aufgestellt hat. — Auch im zweiten Jahre ihres Bestehens ist die Münchner Musikalische Volksbibliothek wieder ein ansehnliches Stück vorwärts gekommen. Der Bestand an Noten und Büchern ist seitdem um 1500 Nummern, also auf 6000 gestiegen, dank verschiedener außerordentlicher Zuwendungen. So überwies die Frau Baronin v. Perfall aus dem Nachlaß ihres Mannes, des Hofmusikintendanten Freiherrn v. Perfall, die vollständige von der Bach-Gesellschaft besorgte Ausgabe der Schöpfungen des großen Thomaskantors der Bibliothek, ebenso die bisher erschienenen Bände des Orlando di Lasso-Werkes und der „Denkmäler der Tonkunst" in Bayern. Dann hat der kürzlich verstorbene Musikkritiker Theodor Göring fast seinen ganzen Nachlaß an Noten und Büchern der Volksbibliothek vermacht, wie auch von den meisten hervorragenden Komponisten und von Musikalien-Verlagshandlungen (darunter Carl Grüninger in Stuttgart) neuerdings Zuwendungen erfolgten. Von Interesse mögen schließlich noch einige Ziffern über die Frequenz der Bibliothek sein, wie Paul Marsop sie unlängst in den Münchner Blättern für das abgelaufene Jahr bekannt gab. Es erfolgten 3747 Ausleihungen, gegen das Vorjahr mehr 833. Am häufigsten wurden Klavierauszüge von Opern und Oratorien entlehnt, nämlich 1294mal. Davon trugen 511 den Namen Richard Wagner. Haydn wurde 113mal, Mozart 234mal begehrt, Beethoven 302mal. Unter den führenden Musikern der Gegenwart steht Richard Strauß mit 74 Nummern an der Spitze; ihm folgen in kurzen Abständen Thuille, Schillings, Pfitzner, Klose und Reger. — Der Magistrat der Stadt München hat in entgegenkommender Weise einen Saal im Schulhaus an der Amalienstraße für die Zwecke der Bibliothek unentgeltlich zur Verfügung gestellt. Auch alle Arbeiten der Verwaltung werden im Vereine mit Herrn Paul Marsop selbst von drei Lehrern im Interesse der Kunst und der Volkserziehung ohne jegliches Entgelt

ausgeführt. Möge das Beispiel Münchens in anderen Städten bald Nachahmung finden! Ludwig Roll.

— Künstler kontra Kritiker. Zu diesem wenig erbaulichen Kapitel geht uns aus Straßburg folgendes Schreiben zu: „Ein Kritikerprozeß darf stets des allgemeinen Interesses sicher sein, für die Leser dieser Zeitung noch dazu deshalb, weil ein darin erschienener Artikel den Mittelpunkt der betreffenden Klage bildete. Man wird sich erinnern, daß ich in meiner Straßburger Rundschau in Nr. 11 des vorigen Jahrgangs vom 28. Februar gegen die Direktion des I. Opernkapellmeisters Gorter, unter ausdrücklicher Anerkennung seiner guten Eigenschaften, verschiedene Einwände erhoben habe, die besonders seine Temponahme in einzelnen Werken zum Gegenstand hatten. Durch die gewählten etwas drastischen Ausdrücke „Rekordmusizieren" und „Erwürgen" einer Oper, ebenso durch die geäußerte Ansicht, daß ich ihn nicht gerade als „erstklassig" bezeichnen könne, fühlte sich der Kapellmeister, der diesen Ausdruck auf sich selbst angewandt hatte, beleidigt, desgleichen durch die Erwähnung von „Entgleisungen", die in seinen Aufführungen schon vorgekommen seien. Das Gericht schützte nun jedoch, wie nicht anders zu erwarten war, die Freiheit der Kritik, und gelangte wegen dieser Punkte zum Freispruch. Anders allerdings ging es hinsichtlich zweier weiterer Anklagen, Privatäußerungen betreffend, die in vertraulichem Gespräch mit kritischen „Kollegen" gefallen und von diesen denunziatorisch weiterverbreitet waren. Ich habe schon gelegentlich von den eigentümlichen bei der hiesigen Kritik herrschenden Zuständen gesprochen; Vorkommnisse wie diese stehen wohl einzig in ihrer Art da. Einer dieser „Amtsgenossen" hinterbringt eine ironische Bemerkung von mir, in der ich das Herausrufen des Kapellmeisters nach einer mäßigen Ring-Aufführung etwas als „bestellte Arbeit" bezeichnete. In Wahrheit wissen die Eingeweihten sehr wohl, wie von einigen Theaterangehörigen hier eine Art „freiwilliger Claque" ausgeübt wird; ein weiterer, der auch einen anderen ihm mißliebigen Kritiker der „Beeinflußbarkeit" beschuldigt hatte, beschwört, daß ich von dem „Esel Gorter" gesprochen hätte, während ich meines Wissens die Wendung der „edle Gorter" gebraucht hatte! Im Hinblick auf diesen Eid mußte das Gericht freilich zu meiner Verurteilung zu einer Geldstrafe in diesen zwei Punkten gelangen — ein Pyrrhussieg des Kapellmeisters. Einem Teil des Publikums gegenüber spielt freilich der Dirigent die schöne Rolle der „von der bösen Kritik verfolgten Unschuld", da die mehr negative Seite des kritischen Amtes weniger sinnfällig ist, und nur zu viele es vergessen, wie bald das Niveau einer Kunststadt sinkt, wenn nicht eine unabhängige und strenge Kritik den Maßstab den Leistungen entsprechend hoch hält." Dr. Altmann.

— Ein kritischer Fall in Leipzig. Unlängst ist an dieser Stelle berichtet worden, daß der Leipziger Musikschriftsteller Moritz Wirth einen Brief voll heftigen Ausdrücken an den Oberbürgermeister von Leipzig, Justizrat Dr. Tröndlin, gerichtet habe; Wirth verlangte darin, daß die Leitung dieser Kirchenkonzerte dem Professor Nikisch entzogen werde, dem Tröndlin als Vorsteher des Orchesterpensionsfonds das Gewandhaus-Orchester zur „systematischen Herunterbringung" überlasse. Es wurden noch weitere Vorwürfe erhoben und mit Beschwerden an das Ministerium und den König gedroht. Auf einen Strafantrag Dr. Tröndlins hin erhob die Staatsanwaltschaft Anklage gegen Wirth wegen Beleidigung und versuchter Nötigung. Wirth wurde zu 300 Mk. Geldstrafe oder dreißig Tagen Gefängnis verurteilt.

— Sängerfahrten. Der Bremer Lehrergesangverein, der, wie bekannt, schon zweimal beim Kaiser-Wettsingen mit Ehren bestanden und vor einigen Jahren eine glänzend verlaufene Konzertreise nach Kopenhagen gemacht, hat Anfang Oktober eine seit langem geplante und wohlvorbereitete Sängerfahrt nach Paris unternommen. Eine an künstlerischen Erfolgen reiche und schöne Fahrt, die immer im Gedächtnis aller Teilnehmer haften wird! Der Verein — der erste deutsche Männerchor, der es gewagt, in Paris öffentlich aufzutreten — hat zweimal dort gesungen, einmal vor der deutschen Kolonie im Saal des Hotels Continental und das andere Mal in einem stark besuchten großen Konzert im Saal Gaveau. Der Erfolg war beide Male über alles Erwarten glänzend. Wagners „Pilgerchor", Schumanns „Minnesänger" und Bucks „Wilde Jagd" wurden mit enthusiastischem Beifall aufgenommen. Solche Leistungen hatte man in Paris noch nicht gehört. Und erst das deutsche Volkslied! Die Einfachheit und Innigkeit dieser schlichten Weisen rief bei den entzückt lauschenden Hörern tiefen Eindruck hervor. Stürmische bis—bis—bis-Rufe durchklangen den Raum, und gern wurden die Lorelei und „Das Wandern ist des Müllers Lust" wiederholt. Die französische Presse ist voll des Lobes. Man rühmt die Klangfülle, die Geschlossenheit und Präzision des Chors, die tadellose Intonation und die Aufmerksamkeit der Sänger, den innigen Kontakt zwischen den Sängern und ihrem temperamentvollen, Begeisterung erweckenden Dirigenten Karl Panzner. Kurz, die Pariser Fahrt bedeutet für die Bremer Sänger den schönsten künstlerischen Erfolg, den sie je errungen haben. Die Bremer Sänger haben in der schönen französischen Hauptstadt eine herzliche Aufnahme gefunden, nicht nur seitens ihrer Landsleute innerhalb der deutschen Kolonie, sondern besonders auch bei ihren französischen Kollegen. Leider war das Wetter fast immer herzlich schlecht, und das schöne Paris zeigte sich im nüchternen grauen Gewande. Dennoch haben die Sänger viel Schönes erlebt und gesehen. Unvergeßlich werden ihnen besonders die Ausflüge nach Versailles und Fontainebleau sein. — Eine erhebende Feier fand u. a. am Grabe Heinr. Heines statt, das der Verein in corpore besuchte, und herzliche Worte der Freundschaft und Verbrüderung durch die alle nationalen Gegensätze überbrückende Kunst wurden zwischen französischen und deutschen Lehrern gewechselt. Hoffentlich nicht umsonst! Schöner als die Hinfahrt — eine lange Eisenbahnfahrt bei Staub, Hitze und Durst — war die Rückreise auf einem der neuesten Lloyddampfer von Cherbourg aus. Der Norddeutsche Lloyd hatte den Sängern einen seiner luxuriösen schwimmenden Paläste frei zur Verfügung gestellt und bewies damit wieder einmal seine allbekannte Kulanz. J. B.

— Orchesterstreik in Prag. Die vor just zwei Jahren beigelegten Differenzen zwischen den Orchestermusikern des Deutschen Theaters in Prag und der Direktion in Sachen der Gehaltsaufbesserung sind in verschärfter Weise wieder ausgebrochen. Die Orchestermitglieder beschlossen nunmehr den Streik, nachdem die Direktion ihnen weitgehende Zugeständnisse (Erhöhung des Gagenstatus um 18360 K) gemacht, der Forderung einer Einteilung nach Gehaltsstufen aber, wie sie nur städtische oder Hofbühnen zu gewähren in der Lage sind, nicht entsprechen konnte. — Der Streik ist jetzt, dank dem außerordentlichen Entgegenkommen Direktor Angelo Neumanns und der Vermittlung des Chefredakteurs des „Prager Tagblatt", H. Teweles, glücklich beendet. Die Forderungen der Orchesterleute wurden bewilligt. Das Publikum bereitete dem Orchester am Abend des ersten Wiedererscheinens — während der kritischen Zeit gab es zwei Aufführungen mit Klavierbegleitung! — herzlichen Empfang. p.

— Carusos Triumphzug durch die alte Welt zeitigt die sonderbarsten Auswüchse des Enthusiasmus, für die wir freilich den Künstler — wie das in gewissen andern Fällen mit Vorliebe geschieht — kaum verantwortlich machen können. Den Ueberschwenglichen voran ging diesmal die Wiener Hofoper. Aus Höflichkeit für den italienischen Sänger hat sich nämlich das ganze deutsche Opernpersonal in Vollblutitaliener verwandelt, so daß der Theaterzettel zu „Aïda" lautete: Il Re: Sigr. Mayr, Aïda: Sigra. Weidt, Rhamses: Sigr. Hesch usw. usw. Darunter natürlich Radames: Sigr. Enrico Caruso, Imperiale e reale cantante di camera. — Signore Mayr ist gut!

— Der Jankó-Verein (Verein zur Förderung der Jankó-Klaviatur) ladet zum Beitritte als unterstützende Mitglieder ein und bittet um Spenden zur tatkräftigen Förderung seiner praktisch-idealen Kunstinteressen. Beitrittserklärungen und Spenden sende man an die Vereinskanzlei, Wien 18/1, Kanongasse 19 (Musikschule Weißhappel). Belehrende Schriften über die Jankó-Klaviatur und den Jankó-Verein sind dort kostenlos zu haben.

— Preisausschreiben. Das diesjährige Felix Mendelssohn-Bartholdy-Staatsstipendium für Komponisten ist dem Studierenden der musikalischen Meisterschule für Komponisten des Professors Gernsheim in Berlin, Paul Steinhausen, verliehen worden. Das Staatsstipendium für ausübende Tonkünstler erhielt der bisherige Studierende der königlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin, Pianist Emmerich Stefaniai.

* * *

Personalnachrichten.

— Johannes Messchaert in Frankfurt a. M. ist der Titel „Professor" verliehen worden.

— Als ältester Armeemusik-Lieferantin ist der Firma Louis Oertel, Musikalienhandlung und Verlag in Hannover, vom Präsidium der Deutschen Armee-, Marine- und Kol.-Ausstellung Berlin 1907 die silberne Medaille zuerkannt worden.

— Der Wiener Heldentenor Leo Slezak hat für vier Monate im Jahre ein Engagement an die Münchner Hofoper angenommen.

— Ueber Reisenauers Ende schreibt die „Rigaische Rundschau" folgendes: „Reisenauer war in Libau im Hôtel de Rôme abgestiegen und wollte abends ein Konzert geben. Am Vormittag des Konzerttages besuchte ihn im Hotel der Konzertarrangeur Herr Nähring. Er war der letzte, der mit Reisenauer gesprochen hat. Als gegen ½12 Uhr, bald nachdem Herr N. fortgegangen war, ein Kellner in Reisenauers Zimmer trat, um nach dem Ofenfeuer zu sehen, lag der Künstler tot auf der Diele. Herr N. hatte bei seinem Besuch irgend etwas Auffälliges, Ungewöhnliches im Aussehen Reisenauers gefunden und riet ihm, sich ein paar Stunden Ruhe zu gönnen. Reisenauer aber erwiderte, er fühle sich durchaus wohl. In Riga hatte übrigens Reisenauer erklärt, es werde wohl seine letzte Konzertreise hieher sein. Er vertrage das Reisen nicht mehr. Er hat in letzter Zeit an starker Nervosität und Angstzuständen gelitten." — Ueber Reisenauers Beisetzung lesen wir: Sie fand in Königsberg auf dem Kirchhof statt. Die Angehörigen sowie eine große Anzahl von Verehrern und Freunden des Verstorbenen umstanden das offene Grab, an dem zunächst Konsistorialrat Dompfarrer Borgius die Leichenrede hielt. Alsdann widmete Stadtrat Hollback dem Entschlafenen namens seiner Vaterstadt einen herzlichen Nachruf. Der Direktor des Königsberger Konservatoriums, Emil Kühns, feierte Alfred Reisenauer als Künstler; Anatole v. Roessel, Assistent an Reisenauers Meisterschule in Leipzig, sprach im Namen aller Schüler des Verstorbenen, den er als einen idealen Lehrer und edlen Menschen schilderte. Unter den Klängen des Beethovenschen Trauermarsches (?) wurde der Sarg in die Gruft gesenkt.

Schluß der Redaktion am 19. Oktober, Ausgabe dieser Nummer am 31. Oktober, der nächsten Nummer am 21. Nov.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 4.

Stuttgart-Leipzig
21. November 1907.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Ausgleich zwischen Ton und Wort.

Von Dr. **Ernst Decsey** (Graz).
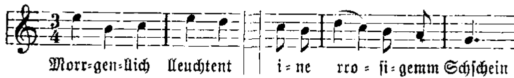
Die neue Opernsaison hat begonnen, und mit ihr die Wiederholung der alten Opernübel, die sich wie eine ewige Krankheit fortschleppen, Uebel, von denen man ein schmerzliches nennt, wenn man das Unrecht gegen die Gesangsmelodie und die Gesetzlosigkeit im Gebrauche des Wortes nennt.

Unsere Opernsänger sind Wagnerianer geworden. Und pflegen als solche grundsätzlich die „Deutlichkeit des Vortrags“, worunter sie schlechthin die verschärfte Deutlichkeit des Wortes, das Ueberakzentuieren von Silben, das Ueberbetonen von Buchstaben verstehen, eine einseitige Deutlichmacherei, die zugleich ein Mißverstehen der Absichten Richard Wagners bedeutet, weil es ein „buchstäbliches“ Verstehen ist. Denn man hat anscheinend vergessen, daß dieser streitbare Geist seine Absichten revolutionär formulierte, wie ja überhaupt im „Kampf ums Dasein“, den die Ideen fechten, immer das Zuviel verlangt wird: die Vernichtung der feindlichen Idee. Dieser große Inhaltsucher, der eine alte Form der Oper reformierte, dieser Künstler dachte nur einen Gedanken; aber fand tausend Ausdrücke für den einen Gedanken: das allgemeine Betonen des dramatischen Charakters der Oper bedingte ein Betonen dramatischer Spezialforderungen. „Und es ist das Ewig Eine, das sich vielfach offenbart.“ Aber diese Forderungsbesonderheiten, wie die der rigoroseren Wortbehandlung hat Wagner sozusagen mit einem Sforzato vorgetragen und vortragen müssen, weil er ihn durchzusetzen hatte. Durchzusetzen gegen eine besitzstandwahrende Macht, gegen einen Geist, der nur die sinnlichen Faktoren im Operngenuß aufsuchte, vom Komponisten Melodie herumreichen ließ, wie vom Bedienten Gefrorenes. Und gegen den Meyerbeerismus, gegen die Aesthetik der Luxuriösen oder wie man's sonst nennen mag, machte Wagner Revolution; aber bei jeder Revolution tut man ein Uebriges, „jodelt“ man, wie Muther einmal sagt, „pfeift man, wirft dem Nachbar die Fenster ein.“

Im Kraftüberschusse treibt man auf, fordert mehr als man will, um durchzusetzen, was man fordern will. Womit nebenbei eine Erklärung der in der Literatur in übertriebenem Maße gerügten „Uebertreibungen“ Wagners versucht sein mag.

So hatte denn auch die Betonung des Opernwortes, das Auftreiben der Bedeutung des Textes in einer melodieseligen Zeit einen Sinn, der ebenso begründet war, als er heute unbegründet ist, einen Sinn, den wir richtig verstehen, wenn wir ihn historisch verstehen: wir mußten das Wertvolle und Fördernde, das Gold der Wagner-Kultur unserer Musikkultur einverleiben, haben aber keine Befugnis, deren Gleichgewicht zu stören, indem wir alles Gewicht auf eine Seite legen; wir haben vielmehr den Reingewinn, den Reingehalt des Wagnerschen Gedankens organisch in unsere Darstellungskunst einzuarbeiten. Auch das Vergangene ist notwendig, wenn auch nur als Posten in der Rechnung: seien wir Nachfolger, nicht Nachbeter!
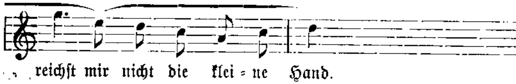
Nun sind aber unsere deutschen Sänger Wagnerianer geworden und können, allerdings mit schönen Ausnahmen, eher Deklamationstenore oder Sprechbaritone oder Baßsprecher als Tenore, Baritone, Bässe genannt werden. Das Wort ist ihr All und Eines, sie verkörpern es: das Wort ist Fleisch geworden. Wagner wird überwagnert, Alles „deklamiert“, Alles „sprachgesungen“, ob sich's um Mozartsche Secco-Rezitative, um Mimes charakteristisches Gestammel, ob sich's um eine fließende italienische Kantilene, um französisches Parlando oder um Walters Preislied handelt. Freilich verlangt der Deutsche von seinem Sänger mehr, als der Italiener von seinem Opernsänger, da der Italiener den protagonista niemals nötigt, in einem Monat zehn, zwölf oder mehr Opern und damit vier oder fünf stilistische Charaktere vorzutragen, obwohl der Sänger nur für einen die Neigung und die Eignung hat. Aber selbst bei deutschen „Fachvertretern“ finden wir, daß sie alles über den Leisten des Wortes schlagen: der Walter Stolzing, der nie den Wilhelm Meister singt, tut's ebenso wie der Rodolphe, der nie den Siegmund singt. Und was soll man von einem Walter Stolzing halten, der das Preislied, diese lyrische Meisterweise des Meisters, so vorträgt:



Was soll man von seinem sängerischen Gefühle halten, wenn er mit den beiden l, dem Doppel=Sch und allem anderm scharfen Konsonantenwerk so viele kleine Pausen macht, daß er die schönfließende melodische Linie zerschneidet, das Legato knickt und mit dem soldatischen rr in den Frieden der Vokale knarrt? Und solcher Sänger *gibt es*, Sänger, die vor dem öffentlichen Ankläger allerdings einen Milderungsgrund geltend machen können: ihren Lehrer. . . .

Oder was soll man von der Gesangskunst eines „lyrischen Tenors" halten, der in dem kleinen Duette im dritten Akte der Bohème folgende Cäsur anbringt:
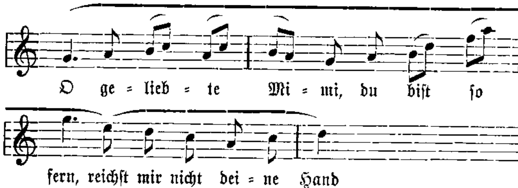




der also den Körper der Melodie mitleidlos entzweisäbelt, was ich nicht einmal mit so großem Erstaunen angehört habe, als das, daß man hinterher Beifall klatschte. In Italien hätte ich sicher die berühmten fischi gehört; aber der deutsche Sänger kann vor dem öffentlichen Ankläger wenigstens einen Mitschuldigen namhaft machen: den Uebersetzer der Bohème, der im Uebertragen keine sonderlich feine Hand verriet, ohne daß wir die Schwierigkeit seiner Aufgabe verkennten. Denn leider deckt sich Hartmanns Satzbau nicht mit Puccinis Melodiebau, da der Gedanke so gegliedert wird:

O Geliebte, nie kehrst du mir wieder
Reichst || mir nicht die kleine Hand.

Der erste melodische Abschnitt aber umfaßt pausenlos anderthalb Verse (bis „reichst"), der erste Satzabschnitt geht bis „wieder"; es ist keine Kongruenz vorhanden wie in der vorbildlichen wagnerischen Diktion, und der Sänger, der nicht „wieder reichst" nebeneinander singen, also wenigstens syntaktisch richtig deklamieren wollte, machte hinter „wieder" eine solche Luftpause, daß die Gesangsmelodie um Sinn und Wirkung kam. Der Mann hätte Scylla und Charybdis nur dann glücklich durchschifft, wenn er sich eines andern Textes, etwa des „ungereimten" Satzes bedient hätte:



Hier liegt nun eine der Stellen vor, wo aus stilistischen Gründen die *melodische Phrase als Einheit* unberührt bleiben muß, und daß es in der Opernliteratur, ob deutsch ob welsch, ob alt ob neu, solcher Stellen genug gibt, wäre überflüssig zu erklären, wenn heute nicht so oft dawider gesündigt würde; es sind dies zumeist die Stellen, wo die melodische Phrase den vollen *Gefühlsgehalt* trägt und deshalb ein Recht darauf hat, als *erster* Ausdrucksträger vom Worte nicht verletzt zu werden, dessen Bedeutung dort zweiter Ordnung ist. Bemerkenswert, daß schon Wilhelm Kienzl in seiner grundlegenden musikalischen Deklamation (1880), seinem wertvollsten Buche, mit Entschiedenheit erklärt: „So wenig als der logische Zusammenhang durch den Sänger zerrissen werden soll, darf auch der melodische gestört werden" (S. 164), und dies in einer ganz im Geiste Wagners geschriebenen Abhandlung, und bemerkenswert, wenn der Verfasser auch die inneren Gründe dafür nicht näher anführt. Namentlich der Stil älterer Opern wird diese Behandlungsart als Gesetz verlangen und zwar deshalb, weil der ältere Textdichter oft nichts ist, als der bescheidene Anreger des Musikers, dem er genug bietet, wenn er ihm die Worte „O Jubel, Jubel, Jubel" bietet, Worte, die der Komponist durch die Melodie zur differenzierten Sprache erhebt. „. . . in welchen bis tief in das Innerste dringenden Akzenten haben schon unzähligemal die Italiener das Wörtchen Addio gesungen! Welcher tausend und abermal tausend Nuancen ist der musikalische Ausdruck fähig! Und das ist ja eben das wunderbare Geheimnis der Tonkunst, daß sie da, wo die arme Rede versiegt, erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel öffnet." Und diese Sätze stehen nicht in „Oper und Drama", sondern in einer Novelle E. T. A. Hoffmanns („Der Dichter und der Komponist") und geben uns wieder einmal zu bedenken, daß wir heute dahin kommen müssen, wo Hoffmann schon vor beinahe hundert Jahren war.

Eine der herrlichsten Belegstellen, zugleich eine Stelle, wo sich die Tonkunst selbst feiert, weil sie die Allessagende auf Grund wenigsagender Worte wird, ist das G dur-Duett des befreiten Florestan und der befreienden Leonore im zweiten Akte des Fidelio. Hier brauche ich wirklich nicht mit der Deutlichkeit des Heerrufers im Lohengrin viermal nacheinander den Ausruf zu hören: „O namenlose Freude!" Ich höre mehr als das, wenn ich die dithyrambische Koloratur dieser „Jubilation" deutlich höre, wenn ich sie im ausdrucksvollen Zeitmaße, wenn ich sie schließlich bis zur Extase gesteigert höre, kurz, wenn ich hier eine elementare Gemütsäußerung des Sängers höre. Das deutliche Wort an dieser Stelle, die ein stilisierter Aufschrei ist, und im Baue eine reizvolle Parallele bietet zu der natürlich ganz im instrumentalen Geiste gehaltenen Wiedersehens=Stelle im Finale der Sonate Les adieux — das deutliche Wort hätte mir nur gesagt, daß die Sänger einen umsichtigen, „wagnerischen" Kapellmeister haben.

Und man wäre nicht verlegen, gerade aus Wagners Werken eine Reihe ähnlicher Stellen hervorzusuchen, Stellen, wo die das Gefühl bergende und offenbarende *Melodik* die Dominante der Situation ist, wo alles auf die gesangstechnisch vollendete, schöne Behandlung dieser Melodik ankommt, wo der Hörer die Absichten des Wortes schon aus der Beredsamkeit der Szene entnimmt, die Ueberspitzung der Wortsilben also den melodischen Faden durchstäche, und damit die organische Wirkung der Szene hinderte. Es sei nur an die Jubilationen der Isolde in ihrem „Liebestode" erinnert.
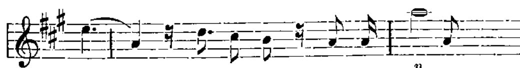
Umgekehrt gibt es aber auch in nichtdeutschen, nichtwagnerischen Werken Stellen, wo viel oder alles auf das *Wort* ankommt. Abermals möchte ich Puccinis Bohème anführen, weil dieses Werk sehr bekannt ist, und es sich hier mehr um Zitierung als um Bewertung handelt. Der Witz des ersten Aktes, der kapriziöse Humor gebildeter, aber armer Menschen — als dramatische Folie zum tränenreichen dritten Akte unentbehrlich — alles, Dialektik wie Pointe, geht auf dem deutschen Theater meistens verloren, denn selten ist das Wort hier klar und deutlich genug, das Wort, das der Uebersetzer dem deutschen Sänger allerdings nicht gerade leicht gemacht hat. Und der Herzog im ersten Akte des Rigoletto — welche hurtige, elegantbewegliche Zunge muß er haben, um den Ton salopper höfischer Konversation zu treffen! Und ebenso in zehn andern Werken.

Gerade an solchen Stellen aber muß man regelmäßig an Nietzsches fröhliche Wissenschaft denken: „Mit einer sehr lauten Stimme im Halse ist man fast außerstande, feine Sachen zu denken." Denn gerade solche Stellen werden in der Regel unwirksam gemacht, weil die Tenore ein *Mißverhältnis* zwischen Ton und Wort erzeugen, indem sie mit der voll ausströmenden Stimme das Wort zuzudecken und zu verundeutlichen pflegen, indem sie „loslegend" die ganze Maschinenkraft des Organes wirken lassen, wogegen sie mit der *halben* Stimme nicht nur ausreichten, sondern in der Tat — *wirkten*, da das Wort frei und in gutem Verhältnisse zum Tone bliebe. Ein Verschwenden, dem oft mehr als negative Wirkung zuzu=
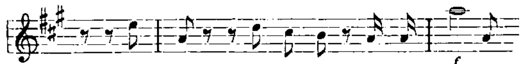
schreiben ist, weil ihm oft positive — Langeweile folgt; denn der freundliche Zuhörer, dem man das Wort entzieht, wo er es zum Verständnis der Situation braucht, verliert den Zusammenhang und reagiert einfach durch Gähnen. In solchen Fällen ist er ja geradezu ad audiendum verbum hergekommen.... Vielleicht dürfen unter den wenigen, die (im Liedvortrage) die beiden Vortragsstile, den Stil des Singens und Sagens bewußt unterscheiden, Johannes Messchaert, und im Opernvortrage Enrico Caruso genannt werden.

Aber eine gute Deklamation tut überhaupt zu wenig, wenn sie bloß ein Silben-Gewissen hat, nur um das Wort besorgt ist, und nicht um den ganzen Satz, dessen Sinn sie durch eine zutreffend abgestufte Dynamik zu verdeutlichen hat. Ein echter Wagner-Sänger ist sich bewußt, daß der wagnerische Melodienbau mit der Gliederung des Satzes kongruent ist, daß Haupt- und Nebensatz oft in ganz verschiedenem musikalisch-syntaktischem, oft in ganz verschiedenem Belichtungsverhältnisse stehen, so daß scharfe Buchstabendeklamation nicht nur nicht entscheidet, sondern geradezu den Schwerpunkt zu verschieben oder zu verwischen vermag, dem sinngemäße Deklamation allein sein Recht werden läßt. Ein oft angeführtes gutes Beispiel findet sich in der Todesverkündigung aus der Walküre, wo Siegmund fragt: „Der dir nun folgt, wohin führst du den Helden?" Hier ist der Relativsatz zum Schrecken des Literatur-Deutschen dem Fragesatz in einer ungebräuchlichen Weise vorangestellt; aber gesungen rechtfertigt sich diese abnorme Gliederung, die Musik macht den Satz normal, weil der Relativsatz auf den Auftaktsnoten der Melodie ruht, der Fragesatz aber von ihren wesentlichen, motivischen Noten in die Höhe getragen, betont und belichtet wird. Diese Arbeit der Melodie und hiermit der Sinn des Satzes würde von dem Siegmund vereitelt werden, der „folgt" so scharf ausspräche, daß eine Pause den abhängigen vom Hauptsatze trennte. Als andres wagnerisches Beispiel möge die Gralserzählung aus dem Lohengrin angeführt sein, die so kunstvoll deklamiert ist, daß die Eigennamen und die Worte Gral, Segen, Glaube, Heiligtum, fernes Land, auf den (relativ) hohen Noten liegen, also gleichsam wie Bergspitzen im Sonnenlichte stehen, während alle bedingenden, einschränkenden, oder gegensätzlichen Gedanken gleichsam im Halbschatten bleiben: eine Technik des Deklamationskolorits, aus dem Stil des ganzen Werkes heraus empfunden, die der Lohengrin zerstörte, der alle Sätze und Satzteile gleich scharf, gleich dunkel oder hell vortrüge.

In Werken, deren Autor auf eine gute Deklamation von vornherein bedacht war, wird sich die sinngetreue Deklamation des Satzes, und damit ein großer Teil des seelischen Ausdruckes dann von selbst ergeben, wenn der Sänger nur im Takte singt. Leider aber macht man damit schlechte Erfahrungen, und wer so häufig in die Lage kommt wie ein Berufskritiker, Opern aller Arten und Sänger aller Arten zu hören, wird auch Martern aller Arten erleben durch unrhythmisch-verzogenes, sinnstörendes Deklamieren, das oft genug als „individuelle" Auffassung, als „Nuance" bewundert wird. Und dies gilt vom kleinen Provinzsänger ebenso, wie von dem „auf der Menschheit Höhen" wandelnden Star, von den Solisten ebenso wie von den in Brudersphären unrhythmischen Wettgesang übenden Solistinnen. Wie selten hört man von einer Elsa die drei verschiedenen deklamierten Rufe: „Mein Schirm, mein Retter, mein Erlöser!" wirklich verschieden: die ersten Worte mit überströmender Freude, die zweiten in eiliger Kumulation — Elsa sucht nach Worten —, die dritten mit einer leisen innigen Dankbarkeit, die sie sich zu äußern fast schämt, weil sie schon Liebe sich regen fühlt:



Selten hört man die schöne und so lebenswahre Seelenschilderung des Originals, die schon halb erreicht wäre, wenn nur das „Mein" immer synkopisch, und immer anders synkopisch gesungen werden würde; statt dessen hört man fast immer eine „persönliche Auffassung", die durch Silbenschärfung zu ersetzen sucht, was sie durch Unrhythmik verdirbt, die die Sprache der Synkopen aufhebt und so banal redet, daß man glauben könnte, Elsa verlange nach ihrem Regenschirm:



Zusammengefaßt läßt sich sagen: unter Umständen muß die musikalische Phrase als unzerstörbare Einheit betrachtet und behandelt werden, unter andern Verhältnissen wiederum das Wort im weiteren Sinne (der Satz) als Ganzes erhalten und danach deklamiert werden; das Verhältnis zwischen Ton und Wort ist kein beständiges, sondern ein wechselndes, wechselnd nicht nur je nach der Verschiedenheit der Stile, der Werke, der Szenen, ja wechselnd selbst in einem einzigen Gesangsstücke, je nach der Verschiedenheit des Ausdruckes. Und die Aufgabe der Gesanglehrer, Korrepetitoren, der Kapellmeister wäre es, das Gefühl des Sängers für die Bedeutung solcher Unterschiede zu wecken, ihn zu befähigen sie auch technisch zu beherrschen, ihn zu überzeugen, daß er ebenso kunstwidrig handelt, wenn er grundsätzlich „deklamiert", wie wenn er grundsätzlich „singt", d. h. im ersten Falle den Egoismus des Wortes, im zweiten Falle den Egoismus der Melodie herrschen läßt. Eines schickt sich nicht für alles. Und der Opernsänger müßte schließlich dahin gebracht werden, den wechselnden Ausgleich zwischen Wort- und Tonherrschaft jedesmal zu finden, beider Werte so glücklich zu vermählen, daß nicht die eine, sondern beide Individualitäten das Auslangen finden, und sich rücksichtsvoll zu einem ausgeglichenen harmonischen Doppeldasein, zu einer guten Ehe ergänzen.

Also zwei Stile des deutlichen Vortrages! Wir leben in einer Zeit, die zwei Idealen nachstrebt: der „Kunst der großen Linie", aber auch der „Kunst der feinen Nuance". Pflegen wir also auf dem deklamatorischen Gebiete die Kunst der feinen Nuance! Um so mehr, als man dem Sänger in dieser schwierigen aber dankbaren Aufgabe bislang nicht genügend zu Hilfe kam, sich mit alten Handwerkskniffen behalf, die man als erprobte Wichtigkeiten anpries, mit der Phrase nachhalf, oder mit dem Nichts.

Aehnlich wie auf dem Nachbargebiete der Mimik, wo die gleiche Anarchie oder Gedankenlosigkeit herrscht. Wenigstens in Provinztheatern. Dort sagt man dem Sänger: „Nur große Bewegungen! Machen Sie nur recht große Bewegungen! Das wirkt!" Nun fuchtelt der arme Tristan schon im ersten Akte mit beiden Händen so fürchterlich herum, daß er sich im zweiten Akte buchstäblich auf den Kopf stellen müßte, um noch eine Steigerung durch „große Bewegungen" zu erzielen. Daß die Wirkung der Mimik in ihrer Sparsamkeit liege, daß das Forte der Bewegung nur nach einem Bewegungspiano Eindruck mache, daß der Ausdruck des Auges, die Haltung des Kopfes, das Heben eines Fingers viel mehr sagen, als die größte, phrasenhafte Attitüde, daß manche Sänger sich nur „bewegen", um einen hohen Ton leichter zu nehmen — das alles entgeht dem blinden Schlendrian. Man läßt mit Y-Armen (und X-Füßen) arbeiten: „Nur große Bewegungen!" Als ob ein Sänger immer Forte singen könnte, ein Komponist alleweil die drei Posaunen blasen ließe!

So ist in unserer Operndarstellungskunst, wo heute jeder „wagnerisch" zu sein glaubt, wenn er nur deutlich „deklamiert", die Deklamation zu einer überwerteten, zu einer „überwertigen Idee" geworden, um einen von Nietzsche stammenden Ausdruck der modernen Psychiatrie auf diesen Teil des Kulturlebens anzuwenden. Aber: deutlich sprechen können ist die Grundlage der Operngesangskunst wie der Gesangskunst überhaupt; die haushälterische Verbindung und Verschmelzung, der sinnvolle, elastische Ausgleich von Ton und Wort ist ihr Ziel. Und hierin liegt die wichtige Forderung nach der Modulation des Wortes beschlossen. Es gibt sozusagen eine Diatonik und eine Chromatik des Wortes, und wir verlangen
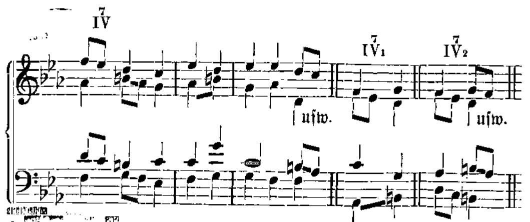
heute nach diesen differenzierteren Werten, den zarteren Farben, den Brechungserscheinungen, ja selbst der Verschleierung des Wortes, weil es ungeahnte Stimmungsmächte im musikalischen Drama erzeugen kann, die das schulgemäß genaue Wort zerstörte. Es gibt auch einen Wert des Undeutlichen. Im zweiten Akte der Carmen wird das Flüsterwort und die Flüsterstimme des Schmuggler-Quintettes eine Episode charakteristisch machen, die durch den schablonenhaften Deutlichkeitsvortrag charakterlos zu werden pflegt. Und die berühmten Urlaute der drei Rheintöchter zu Beginn des Rheingoldes haben nicht etwa den Sinn, dem Hörer etwas deutlich zu machen; sie haben überhaupt keinen „Sinn", sie sind ein seliges Lallen, das als solches zu Bewußtsein kommt, wenn die Silben etwas „verschwommen" an unser Ohr schlagen. Gewiß werden die Rheintöchter später mit Alberich etwas „deutlicher" werden, wobei noch immer eine gewisse Rundung, ein Legato der Silben ihre Sprache von der des Nachtalben unterscheiden kann, und wobei vor allem das gesangsmelodische Element ihrer Partie einen starken, fühlbaren Gegensatz bilden muß, zu dem abgerissenen Sprechgesang des bald lüstern, bald wütend unterbrechenden Zwerges. Eine wunderschöne poetische Differenzierung des Wortes hörte ich einmal in einer Lohengrin-Vorstellung des Grazer Stadttheaters, worin die Sängerin der Elsa (Frl. Wenger) die Schlußworte des „Einsam in trüben Tagen" ganz ins Undeutlich-Traumhafte verfließen ließ, so daß diese Worte („Ich sank in süßen Schlaf") zu entschlummern schienen, und das darauf folgende Traumgesicht, um so deutlicher deklamiert, auch um so lebendiger wirkte. Also nicht die Deutlichkeit des Wortes schlechthin, sondern die Oekonomie der Wortbehandlung ist entscheidend für die Höhe eines künstlerischen Vortrages. Technisch betrachtet ist ja alles künstlerische Hervorbringen nichts als ein Setzen von Oekonomien.

Die Wirkung solcher Oekonomien habe ich einmal im großen Stile erlebt, als Gustav Mahler (am 18. August 1906) Mozarts Figaro in Salzburg aufführte. Er hatte den ganzen Apparat der Wiener Hofoper zum Feste mitgebracht: die Wiener Sänger, das Wiener Orchester und, ich glaube, auch die Wiener Dekorationen, die nur für das Salzburger Theater eingerichtet wurden. Und probierte unaufhörlich. Vor einer dieser Proben richtete nun ein sehr namhafter deutscher Musiker an Mahler die Frage: „Warum probieren Sie denn eigentlich in einem fort, Herr Direktor? Sie haben ja Ihr Wiener Ensemble, das den Figaro auswendig kann; die Leute kennen Sie, Sie kennen die Leute?" „So?" fragte Mahler zurück, „spielen wir denn nicht in einem ganz andern Hause? Ist denn unser Figaro nicht auf das große Wiener Haus gestimmt? Muß ich nicht erst versuchen, wie ich hier, in dem Theaterl das Figaro-Filigran herausbringe? Muß ich nicht vielleicht akustisch und optisch alles ändern? Die Figuren der Sänger erscheinen auf dieser kleinen Bühne schon viel größer, also müssen die Leute wahrscheinlich viel leiser singen." So stellte er denn den Figaro, probierend und wieder probierend, auf die Optik und Akustik des traulichen Theaters ein, und der Wiener Figaro auf der Salzburger Bühne war nicht nur eine Offenbarung des Mozartschen Geistes überhaupt, sondern eine besondere Offenbarung des Mozartschen Deklamationsgeistes; und dies, obwohl das Werk in deutscher Uebersetzung gegeben wurde, in der von Härten zwar nicht freien, aber schmiegsamen und verständigen Uebertragung M. Kalbecks. Es offenbarte sich, daß wir in Mozart einen der größten Deklamationstechniker zu verehren haben, „groß" in einem höheren Sinne als in dem eines silbengetreuen Deklamators, und diese Größe wurde aus dem Werke herausgeholt, nicht hineininterpretiert. Alle Künstler sangen ihre Secco-Rezitative (zur Spinettbegleitung) mit halber, um nicht zu sagen Viertelstimme und volubler Zunge: es war ein Sprechen in Tönen, ein idealer Sprachgesang; und alle sangen die Ensembles und Arien konzertant, d. h. nicht an das Publikum, aber als aus der Situation erwachsene Gesangsstücke. Und zwischen Rezitativ und Gesangsstück hörte man die geschicktest abgestuften dynamischen Uebergänge, das Wort verband sich mit der Melodie im schwankenden, zartesten Ausgleich, es waltete überall die Rücksicht auf die Handlung. Der Grundcharakter der (ganzen) Deklamation aber war dem Charakter des Figaro angepaßt, war auf die Flüchtigkeit eines tollen Tages, auf die Grazie der guten Gesellschaft des ancien régime gestimmt, und erst im letzten Finale, im Garten, inmitten der alles versöhnenden Natur brach in vollem, breitem Stimmenerguß, das echte, ewig menschliche Gefühl durch, das die Farce beschloß und ihr tiefern Sinn gab, wie der Wasserfall der Kraft des Flusses neuen Sinn gibt. So legte die mozartisch empfundene Aufführung u. a. auch dar, mit welcher technischen Sicherheit der Dramatiker Mozart das Wort handhabte: wie er Ton und Wort zu einer Münze gleichsam verschmilzt, und einmal mehr die „Wortseite" zeigt, wann das Wort wichtig ist und die Situation erklärt, die Handlung weiterführt, das andremal wieder mehr die Musikseite zeigt, wann das Wort nur andeutend, anregend ist, und der Musiker nicht den Text, sondern die ganze Situation komponiert hatte. Im ersten Falle kommt es vor, daß die Motive des Orchesters bis zur Unscheinbarkeit herabsinken und sein Klang sich in einen ganz schwachen Duft löst: die leise Untermalung der Szene; im andern Falle aber gewahrt man, wie es reicher zu leben beginnt, seine Klänge Farben strahlen, wie es der Hauptträger des seelischen Ausdruckes wird: ohne jedoch ein einziges Mal zu „decken". Man hatte in Salzburg das deutliche Bewußtsein davon, welch ungeahnte schönen Kräfte im ökonomischen Ausgleiche von Ton und Wort liegen, und daß dieser Ausgleich abhängt nicht nur vom Charakter des Kunstwerkes, sondern auch vom künstlerischen Charakter der Darsteller, wie vom Charakter des Ortes, wo es aufgeführt wird. Und ich glaubte diese ideale Leistung erwähnen zu müssen, um nicht als Schwarzmaler zu erscheinen, glaubte von einer Tat erzählen zu müssen, die modern im besten Sinne ist, weil sie das Gesetz der großen Linie mit dem Rechte der feinen Nuance vereinte, und von der nur zu bedauern ist, daß sie zu vereinzelt blieb, um Schule zu machen.

Der $\overset{7}{\text{IV}}$ und seine Umkehrungen in Moll.*

Von **M. Koch**, Königlicher Musikdirektor in Stuttgart.

Der $\overset{7}{\text{IV}}$ in a moll ist uns von C dur her bekannt, wo er als $\overset{7}{\text{II}}$ behandelt wurde. Der Schüler betrachte zunächst die Verbindungen des $\overset{7}{\text{IV}}$ und seiner Umkehrungen in C dur als in c moll stehend, schreibe sich diejenigen heraus, die keine übermäßige Sekunde (zwischen der sechsten und siebten Stufe) haben, und versetze sie zugleich in die a moll-Tonart. Folgende Verbindungen sind z. B. unbrauchbar:



Auch die den III enthaltenden Verbindungen wolle man vorerst noch umgehen.

Die kleine Septime des $\overset{7}{\text{IV}}$ in Moll läßt dieselbe freie Verwendung zu, die wir beim $\overset{7}{\text{II}}$ in Dur kennen lernten. Schon dadurch, daß man den Akkord des öftern selbständig einen vollen Taktteil einnehmen lassen kann — man kann ihn wie einen dissonanten Dominantklang auch einleitend an den Kopf eines Nachsatzes (s. Musterbeispiel) stellen — gewährt er für

* Ueber die bisher erschienenen Aufsätze der Tonsatzlehre siehe die Notiz in der 2. Beilage. Red.

eine reichere Ausstattung der Mollsätze manchen Vorteil. Wo Quintenparallelen oder die vorhin berührte übermäßige Sekunde die Auflösung in einen dominantischen Akkord behindern sollten, lasse man den $\overset{7}{IV}$, was wir auch in Dur anwandten, in einen Akkord vom Stamm des II übergehen oder eine Trugfortschreitung machen. Beispiele:

a moll:

In gewissen Fällen kann man zur Vermeidung von Quintenparallelen zwei Stimmen einander kreuzen lassen, z. B.

statt:

Melodische Freiheiten:

a) sprungweise Einführung der Septime:

b) freie Auflösung der Septime:

Einen weiteren Vorteil bietet der $\overset{7}{IV}$ in Moll dadurch, daß er sich wie der $\overset{7}{II}$ in Dur durch **dissonierende Dominant-Akkorde einführen** läßt. Die Dominantseptime und die Dominantnone, wenn eine solche vorhanden ist, bleiben beim Uebergang in den $\overset{7}{IV}$ in derselben Stimme und Oktav liegen, machen also einen Trugstillstand, während die übrigen Stimmen in der Regel stufenweise fortgeführt werden.

usw.

Merke ferner:

Musterbeispiel:

Aufgabe. Komponiere zu den Verbindungsbeispielen dieser Lektion Sätze und Perioden.

Joseph v. Eichendorff und die Musik.

Zum 50. Todestage eines deutschen Romantikers (26. Nov.).

Von **Gottfried Keßler** (Wil).

Der Literaturfreund weiß, daß die Musik und ihre tiefe Wirkung auf Geist und Gemüt vornehmlich von den Vertretern der sogenannten **romantischen** Schule oft und viel gefeiert worden sind. Wir erinnern an **Novalis**, **Tieck**, die Brüder **Aug. Wilhelm** und **Friedrich von Schlegel**, und ganz besonders an die Novellen und Phantasiestücke des Königsberger Dichters, Musikers und Komponisten **E. Th. Amadeus Hoffmann** mit seinen

Lieblingsfiguren, dem Kapellmeister Kreisler und dem Violinensammler Rat Krespel. Auch der „letzte Ritter der Romantik“, **Joseph v. Eichendorff**, der ja überdies ein Sohn des sang- und liederreichen Schlesiens ist, hat die Macht der Töne in mannigfaltiger, aber stets wundervoller Weise verherrlicht. Es wird daher den zahlreichen Verehrern Eichendorffs nicht unwillkommen sein, bei Anlaß der 50. Wiederkehr seines Todestages einiges über die Stellung und das Verhältnis dieses Dichters zur Musik zu vernehmen.

Einleitend muß bemerkt werden, daß sowohl Joseph v. Eichendorff als auch sein zwei Jahre älterer Bruder Wilhelm sehr viel Neigung und Begabung für die Musik besaßen. Dieser musikalische Sinn wurde bereits frühzeitig angeregt und gefördert, hauptsächlich während der Gymnasialjahre in Breslau. In dem mit dem Gymnasium verbundenen Konvikt erfuhr die Tonkunst eifrige Pflege. Eine sorgfältig ausgewählte Tafelmusik, sowie regelmäßig wiederkehrende Aufführungen bedeutenderer Tonwerke reiften in beiden Brüdern, die hier u. a. zum erstenmal Mozart bewundern lernten, jenes feine, sichere Verständnis für die Tonkunst, das ihnen zeitlebens geblieben ist. Während Wilhelm mehrere Instrumente spielte und sich später auch öfters mit musikalischen Kompositionen beschäftigte, pflegte Joseph, der infolge verschiedener Umstände weniger zur praktischen Ausübung der Musik gelangte, sich vornehmlich im Gesang und Gitarrenspiel zu üben*. Nicht minder freute es ihn, wenn andere dieses Instrument spielten. Als er während seiner Studienzeit in Heidelberg, wo er mit Görres, Arnim und Brentano innige Freundschaft schloß, in dem letztern einen meisterhaften Lautenspieler kennen lernte, schrieb er entzückt in sein Tagebuch: „Klein, gewandt und südlichen Ausdrucks, mit wunderbar schönen, fast geisterhaften Augen, ist er wahrhaft zauberisch, wenn er selbstkomponierte Lieder, oft aus dem Stegreif, zur Gitarre singt.“ Und an einer Stelle der Berliner Aufzeichnungen Eichendorffs heißt es: „Im kleinen Stübchen an der Mauerstraße, mitten im wunderlichsten Chaos von Instrumenten und Büchern, empfing da, fleißig Tabak rauchend, Brentano die Freunde, und in solcher Umgebung, bald übersprudelnd von Witz, bald wundervoll singend zu einer alten Gitarre, nach seiner Angabe der ältesten in Deutschland verfertigten, war er immer derselbe unwiderstehliche Zauberer.“ Wenn Eichendorff im Roman „Ahnung und Gegenwart“ in der Person Viktors dem Lubowitzer Schloßkaplan — einem sonderbar veranlagten Geistlichen, der die meiste Zeit melancholisch, mürrisch und menschenscheu, dann wieder bis zur Ausgelassenheit lustig und witzig war, aber ein goldenes Gemüt hatte, und dem der Dichter manche Anregung verdankte — ein Denkmal liebender Erinnerung setzt, wendet er u. a. das Bild der Laute an, indem er schreibt: „Und du seltsamer, guter, geprüfter Freund, ich brauche dich und mich nicht zu nennen, aber du wirst uns beide in tiefster Seele erkennen, wenn dir diese Blätter vielleicht einmal zufällig in die Hände kommen. Dein Leben ist mir immer erschienen wie ein uraltes, verbautes Gemach mit vielen rauhen Ecken, das unbeschreiblich einsam und hoch steht über den gewöhnlichen Hantierungen der Menschen. Eine alte verstimmte Laute, die niemand mehr zu spielen versteht, liegt verstaubt am Boden. Aus dem finstern Erker siehst du durch bunt und phantastisch gemalte Scheiben über das niedere, emsig wimmelnde Land hinweg in ein anderes ruhiges, wunderbares, freies Land. Alle die Wenigen, die dich kennen und lieben, siehst du dort im Sonnenschein wandeln und das Heimweh befällt auch dich. Aber dir fehlen Flügel und Segel, und du reißest in verzweifelter Lust an den Saiten der alten Laute, daß es mir oft das Herz zerschneiden wollte. Die Leute gehen unten vorüber und verlachen dein wildes Geklimper, aber ich sage dir, es ist mehr göttlicher Klang darin, als in ihrem ordentlichen allgepriesenen Geleier.“ — Wie lieb der Lautenklang dem Dichter auch noch in späteren Jahren war, bezeugt Wolfgang Müller von Königswinter, der (1839) viel im Eichendorffschen Hause verkehrte und über einen dieser Besuche u. a. berichtet: „Mit leisem, wohlwollendem Lächeln hörte er mir zu, wenn ich ihm erzählte, daß die Künstler und Studenten seine Lieder in alle Welt trügen, und daß ich selbst immer tapfer dabei gewesen wäre. Als er nun auch erfuhr, daß ich auf der Gitarre klimperte und viele seiner Dichtungen auswendig wußte, da wurde, wenn ich kam, ein Instrument herbeigeschafft, und ich versuchte die fast schon vergessene Kunst des rheinischen Naturgesanges. So gut und schlecht die Versuche auch gerieten, so hatte er doch Freude, die hell über seine milden Züge glänzte, wenn ich anhob.“ Die Gitarre ist denn auch das Instrument, das bald unter diesem Namen, bald als Laute oder Zither in den Dichtungen Eichendorffs unzählige Male genannt wird. Im „Taugenichts“ z. B. spielt „der Herr Guido sehr geschickt auf einer Zither, die er im Hause gefunden haben mußte.“ Im „Marmorbild“ hört der in den Zaubergarten eintretende Florio „Lautenklänge, bald stärker, bald wieder in dem Rauschen der Springbrunnen verhallend“, und erblickt dann eine „hohe schlanke Dame von wundersamer Schönheit“, die eine „prächtige, mit goldnem Bildwerk gezierte Laute“ im Arm trägt, „auf der sie, wie in tiefe Gedanken versunken,“ einzelne Akkorde greift. In „Ahnung und Gegenwart“ stürzt Erwin, als er des Grafen Friedrich ansichtig wird, tot auf die zerbrochene Zither, die er eben gespielt hat. Im Trauerspiel „Ezelin von Romano“ legt Eichendorff Isolden, nachdem diese dem Gitarrenspiel Violantens gelauscht, die Verse in den Mund:

Man sagt, Verliebter Herz sei eine Harfe,
Durch deren Saiten leis' der Nachthauch weht,
So tönen sie die ganze Nacht — nicht Worte
Noch Lied — im Wahnsinn fort melodischer Wirrung.

Und im „Nachruf“ endlich redet er sie, alter schöner Zeiten gedenkend, an:

Du liebe, treue Laute,
Wie manche Sommernacht,
Bis daß der Morgen graute,
Hab' ich mit dir durchwacht!

Daß aber bei Eichendorff auch die andern Musikinstrumente, hauptsächlich das durch die träumerische Mondnacht schallende **Posthorn** und die **Geige**, die „süße, traute Violine“, wie er sie im Gedichte „Die Musikanten“ nennt, zur Geltung kommen, liegt auf der Hand. Stellt er uns ja im „Taugenichts“ das Urbild eines sorglosen, frohgemuten Geigenspielers vor Augen. Stets ist dieser zufrieden mit dem, was jeder neue Tag ihm beschert; ist es etwas Gutes und Freudiges, so geigt er auf seiner Fiedel eine lustige Weise; ist's etwas Unangenehmes, so streicht er wehmütig über die Saiten, um gar bald wieder seine alte Fröhlichkeit und seinen beneidenswerten Humor zu erlangen. Wie prächtig liest sich folgende Stelle aus dem „Taugenichts“: „In und um mein Häuschen sah alles noch so aus, wie ich es gestern verlassen hatte. Das Gärtchen war geplündert und wüst, im Zimmer drin lag noch das große Rechnungsbuch aufgeschlagen, meine Geige, die ich schon fast ganz vergessen hatte, hing verstaubt an der Wand. Ein Morgenstrahl aber aus dem gegenüberstehenden Fenster fuhr gerade blitzend über die Saiten. Das gab einen rechten Klang in meinem Herzen. Ja, sagt' ich, komm nur her, du getreues Instrument! Unser Reich ist nicht von dieser Welt! Und so nahm ich die Geige von der Wand, ließ Rechnungsbuch, Schlafrock, Pantoffeln, Pfeifen und Parasol liegen und wanderte, arm, wie ich gekommen war, aus meinem Häuschen und auf der glänzenden Landstraße von dannen.“

Eine köstliche Figur ist ferner der wunderliche Geiger im Roman „Dichter und ihre Gesellen“. Die Freunde Walter und Fortunat sind am späten Abend auf einem Spaziergange durch die Straßen von Heidelberg begriffen und kommen zu einer niedrigen Weinschenke, in der „mehrere Paare lustigen Gesindels“ bei den Tönen einer Geige eifrig tanzen, „bald mit den zierlich gebogenen Armen wie zum Fliegen ausholend, bald in den auserlesensten Figuren und Windungen sich nähernd und wieder trennend, bevor sie einander endlich zum Walzer umfaßten. Der dicke Weinschenk ging mit aufgestreiften Hemdärmeln dazwischen herum, ahmte mit dem Munde den Wachtelschlag nach, schnitt den vorübertanzenden Frauenzimmern lächerliche Gesichter, oder wagte zuweilen selbst einen künstlichen Sprung. Am auffallendsten aber war der Musikant: ein anständig gekleidetes lebhaftes Männchen mit einem scharfen geistreichen Gesicht, emsig in den wunderlichsten Läufern die Geige spielend, während seine Augen mit unverkennbarem Wohlbehagen die Tanzenden verfolgten. Vergebens riefen diese ihm zu, sich zu moderieren, der Unaufhaltsame drehte mit wahrem Virtuosenwahnsinn die Töne, wie einen Kreisel, immer schneller und dichter, die Tanzenden gerieten endlich ganz außer Takt und Atem, es entstand ein allgemeines Wirren und Stoßen, bis zuletzt alle zornig auf den Musikus eindrangen. Dieser erhob sich nun und retirierte besonnen in künstlichen Fechtparaden nach der Tür, immerfort mit dem Fiedelbogen in den dicksten Haufen stoßend. So kam er glücklich auf die Straße heraus, die Schlafmütze des Wirts, die er im Getümmel aufgespießt, hoch auf seinem Bogen. Der lustige Wirt folgte schimpfend und vermehrte den Lärm von Zeit zu Zeit durch das Prasseln von Feuerwerk, das er täuschend mit dem Munde nachmachte.“ Walter redet dann den Musikus an, indem er seine Verwunderung über dessen „heillose Fertigkeit auf der Geige“ äußerte. „Kleinigkeit! Kleinigkeit!“ erwidert dieser, „nichts als Taranteln, womit ich die Leute in die Waden beiße und den St. Veitstanz erfinde“.

Ueberhaupt ist Eichendorffs Dichtung, vor allem seine wundervolle **Lyrik**, zu einem guten Teile so recht die **Poesie der Musikanten** und sonstigen wander- und sangeslustigen Volkes, als da sind: Schauspieler, Sänger, Studenten, Soldaten, Jäger, Winzerinnen, Gärtner, Postknechte usw. Wohlgemut ziehen die Gestalten seiner Gedichte, Romane und Novellen „der Sonn' entgegen“, in den blühenden Frühlings- oder den taufrischen Sommermorgen hinein, musizierend und singend, Lieder dichtend und komponierend, durch die, so mannigfaltig sie auch sind, als Grundton doch stets die Worte hindurchklingen:

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
Den schickt er in die weite Welt,

und:

Durch Feld und Buchenhallen
Bald singend, bald fröhlich still,
Recht lustig sei vor allen,
Wer's Reisen wählen will.

Dann wieder halten die Spielleute Konzert im „schönen, grünen Wald“, und „wenn sie pausieren“, stimmt dieser „wunderbar mit ein“, oder sie blasen (in den „Glücksrittern“) in sternenklarer Nacht vor den Fenstern holder Mädchen ein Ständchen, „das wie ein goldener Traum über die schlafende Stadt zieht“.

* In Anbetracht der modernen Bestrebungen um Neubelebung des Gitarre- (Lauten-) Spiels werden die nachstehenden Ausführungen doppelt interessieren. Red.

Und welche Wonne — prophezeit Eichendorff mit unübertrefflichem Humor — wird erst sein, wenn die Herren Musikanten, nachdem ihr „Trommeln, Pfeifen, Blasen, Geigen" auf Erden ein Ende genommen hat, in den Himmel — denn der ist ihnen zum vorneherein sicher — einrücken:

Und wenn wir müd' einst, sehn wir blinken
Eine goldne Stadt still überm Land,
Am Tor Sankt Peter schon tut winken:
„Nur hier herein, Herr Musikant!"
Die Engel von den Zinnen fragen,
Und wie sie uns erst recht erkannt,
Sie gleich die silbernen Pauken schlagen,
Sankt Peter selbst die Becken schwenkt,
Und voll Geigen hängt
Der Himmel, Cäcilia an zu streichen fängt,
Dazwischen hoch vivat! daß es prasselt und pufft,
Werfen die Andern vom Wall in die Luft
Sternschnuppen, Kometen,
Gar prächt'ge Raketen
Versengen Sankt Peter den Bart, daß er lacht,
Und wir ziehen heim, schöner Wald, gute Nacht!

Es ist der Erwähnung wert, daß sich gerade an eines der bekanntesten Gedichte Eichendorffs, an das zum Volksliede gewordene „In einem kühlen Grunde, da geht ein Mühlenrad" eine hübsche Erinnerung an einen Vertreter des fahrenden Volkes knüpft. Ueber den Eintritt dieses Liedes in die Welt, das zum erstenmal 1812 in Justinus Kerners „Deutschem Dichterwald" erschien, teilte nämlich Kerner nach dem Tode Eichendorffs (1857) folgende scherzhafte Begebenheit mit: „Es war im Jahre 1812, als ich von meinen Freunden, darunter Uhland, Schwab, K. Mayer, Fouqué, Varnhagen, Thorbeck u. a., Beiträge zu dem ‚Deutschen Dichterwald' einsammelte. Da sandte mir Eichendorff durch unsern gemeinschaftlichen Freund Löben das Lied ‚In einem kühlen Grunde' als Beitrag für unsere Sammlung mit der Unterschrift ‚Florens' zu. Ich wohnte damals in einem freigelegenen Hause im württembergischen Waldort Welzheim. Als ich nach Empfang des Briefes von Löben jenes schöne Lied mit Vergnügen gelesen hatte, legte ich es auf meinen Schreibtisch nahe an ein offenstehendes Fenster, aber plötzlich weht es ein vorüberfahrender Windstoß vom Tisch durchs Fenster hoch in die Luft über Häuser und Bäume dahin. Ich bemühte mich nun, dieses wahrhaft zum fliegenden Blatt gewordene Lied viele Stunden lang, selbst in Begleitung eines scharfsehenden Jägers, eines Freundes von mir, in Wäldern und Feldern aufzusuchen, aber vergebens. Der Verlust desselben war mir um so empfindlicher, als das Manuskript der Sammlung schon längst zum Druck abgegangen und, sollte dieser Beitrag noch aufgenommen werden, eine schnelle Nachsendung nötig war. Welches war nun das fernere Schicksal des Gedichts? Am andern Tage kam ein mit Maultrommeln, Armbändern und Fingerringen handelnder Tiroler zu mir, und siehe da, ich erblickte das Blatt um eine seiner kleinen Waren gewickelt. Schnell frug ich ihn: wo fandest du denn dieses Papier? worauf er mir erzählte, daß er es bei Kaisersbach, eine Stunde von Welzheim, auf einem blühenden Flachsfelde gefunden und diesen Fingerring darin gewickelt habe. Daß ich ihm, sehr vergnügt das Papier behaltend, ein Dutzend seiner Maultrommeln, meiner Lieblingsinstrumente, abnahm, ist begreiflich." So hat man es eigentlich diesem wandernden Maultrommelnhausierer zu verdanken, daß das erwähnte Gedicht schon damals (später wurde es dem Roman „Ahnung und Gegenwart" einverleibt) veröffentlicht werden konnte.

Doch auch Kriegsmusik ist unserem Dichter, der als Freiwilliger am Feldzuge gegen Napoleon teilnahm und in der Schlacht bei Belle-Alliance mitfocht, nicht fremd geblieben. Es hatte nämlich das 3. Bataillon der Lützowschen Jäger, bei dem Eichendorff sich befand, in den ersten Maitagen 1813 von General Scharnhorst den Befehl bekommen, sich in den Spreewald zu werfen und dort zur Täuschung des Feindes den Lärm einer großen Heeresmasse zu verbreiten. Dieser Auftrag, wacker ausgeführt, nahm mehrere Wochen in Anspruch, und wenn er auch im großen und ganzen unblutig ablief, so gab er doch Anlaß zu manchem kecken Abenteuer und hielt den soldatischen Geist wach. Die Anwesenheit der Lützower, heißt es in Eichendorffs Biographie, hatte in die lautlose Stille, die sonst im Spreewald gewöhnlich herrscht, das regste Leben gebracht; Gesang, Waffengeräusch, Trommel- und Hörnerklang erfüllte den ganzen Wald, überall leuchteten Biwakfeuer, und die Bewohner wußten sich anfänglich in das geräuschvolle Wesen ihrer wunderlichen Gäste gar nicht zurechtzufinden, gewannen sie aber bald so lieb, daß sie dieselben später nur ungern wieder scheiden sahen. Eichendorff war überall mit rechter Lust zugegen und erinnerte sich auch in der Folge immer mit Vergnügen dieser Episode seiner kriegerischen Laufbahn, so im Gedichte „An die Lützowschen Jäger":

Wunderliche Spießgesellen,
Denkt ihr noch an mich,
Wie wir an der Elbe Wellen
Lagen brüderlich?

Wie wir in des Spreewalds Hallen,
Schauer in der Brust,
Hell die Hörner ließen schallen
So zu Schreck wie Lust?

Mit den gefiederten Musikanten und Sängern, den Vögeln, steht Eichendorff, der, wie erzählt wird, während seines Wiener Aufenthaltes winzige Zaunkönige zu beständigen, frei umherlaufenden Stubenkameraden hatte, auf dem denkbar besten Fuße. Und wie sollte er es nicht sein? Ist er ja selber eine echte und wahre Singvogelnatur, der alles zum Gesange wird. Lerche und Nachtigall sind des Dichters Lieblinge, mit denen er aus „voller Kehl' und frischer Brust" um die Wette singt. An unzähligen Stellen seiner Gedichte und Novellen tönen uns Lerchenjubel und Nachtigallenschlag entgegen. Jauchzend schwirrt die Lerche am Lenzesmorgen ins Frührot empor und „singt über den Feldern: Schöne Erde, nun wache auf!" Wie ansprechend liest sich folgende Stelle in „Viel Lärm um nichts": „Erstaunt und verwirrt stand nun der Prinz in der unerwarteten Einsamkeit. Da sah er unten die beiden Freunde schon fern zwischen Weinbergen und blühenden Gärten in die glänzende Landschaft hinausziehen, und Schlösser, Türme und Berge erglühten purpurn, und ein leiser Hauch wehte den Klang der Morgenglocken und Lerchensang und Düfte erquickend herauf, als läge das Land der Jugend dort in der blitzenden Ferne." Im Gedichte „Die Lerche" legt er ihr die ebenso lieblichen als inhaltsreichen Worte in den Mund oder vielmehr in den Schnabel:

O Freude, in klarer Höh'
Zu sinken und sich zu heben,
In Gesang
Ueber die grüne Erde dahin zu schweben,
Wie unten die licht' und dunkeln Streifen
Wechselnd im Fluge vorüberschweifen,
Aus der Tiefe ein Wirren und Rauschen und Hämmern,
Die Erde aufschimmernd im Frühlingsdämmern,
Wie ist die Welt so voller Klang!
Herz, was bist du bang?
Mußt aufwärts dringen!
Die Sonne tritt hervor,
Wie glänzen mir Brust und Schwingen,
Wie still und weit ist's droben am Himmelstor!

Mit Bezug auf die Nachtigallen stellt der Dichter die Frage:

Möcht' wissen, was sie schlagen
So schön bei der Nacht,
's ist in der Welt ja doch niemand,
Der mit ihnen wacht.

Gerne lauscht Eichendorff auch den übrigen Naturstimmen so dem „Grollen ferner Gewitter", dem „verschlafenen Rauschen der Brunnen in der prächtigen Sommernacht" und dem „hellen Schall des Wasserfalls", vor allem aber dem geheimnisvollen Weben des Waldes. In dieser Hinsicht können die tiefsinnigen Verse Lenaus: „Waldesrauschen, wunderbar hast du mir das Herz getroffen," ganz besonders auf Eichendorff angewendet werden. Schon als Knabe lernte er den unvergänglichen Zauber von Wald und Forst kennen, und man darf ohne Uebertreibung behaupten, daß kaum ein Dichter die Poesie des Waldes und seine mannigfachen Stimmen so tief und gemütsreich erfaßt und so treffend in Verse gebracht hat wie Eichendorff. Die Lieder: „Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben," „Es rauschte leise in den Bäumen," „Waldeinsamkeit! Du grünes Revier," usw. sind in aller Mund. „Mir aber gefällt doch nichts so sehr, als das deutsche Waldesrauschen," sagt er im Gedichte „Heimkehr".

Ueber alle Naturlaute und Musikinstrumente jedoch gehen die Macht und die sänftigende Kraft der Menschenstimme, die sich im Liede, im Gesange offenbart. Eichendorff drückt diese Wahrheit wiederholt aus, so in den Strophen:

Ja, Menschenstimme, hell aus frommer Brust!
Du bist doch die gewaltigste, und triffst
Den rechten Grundton, der verworren anklingt
In all den tausend Stimmen der Natur!

* * *

Viele Boten gehn und gingen
Zwischen Erd' und Himmelsluft.
Solchen Gruß kann keiner bringen
Als ein Lied aus frischer Brust.

* * *

Gleichwie auf dunklem Grunde
Der Friedensbogen blüht,
So durch die böse Stunde
Versöhnend geht das Lied.

Daher wird auch im „Marmorbild" Florio, den Frau Venus in ihr Zauberreich zu ziehen sucht, im entscheidenden Augenblicke durch „ein altes frommes Lied" gerettet, das Fortunato auf dem Weiher zur Laute singt.

An Stoff zum Gesange fehlt es ihm nie; sagt er doch in den „Sprüchen":

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

Und Eichendorff hat das Zauberwort getroffen! Er ist ein Lyriker, ein Liederdichter von Gottes Gnaden. Das Lied kommt bei ihm, wie Keiter in seiner Eichendorff-Studie so zutreffend schreibt, aus dem Herzen, aus der bewegten Seele, es quillt hervor gleich dem „Quell aus verborgenen Tiefen", gleich dem Sang der Nachtigall in lauer Frühlingsnacht. Ein wundersamer Zauber ruht in diesen Liedern. Sie lassen uns nicht los, sie klingen in unserer Seele wider wie die unvergessenen Melodien, die in seliger Kinderzeit der Mutter Mund uns sang. Wie Eichendorff — fährt Keiter fort — hat es nur selten ein Poet verstanden, seinen kleinen Liedern eine natürliche Melodie einzuhauchen, so daß sie sich in unsere Seele einschmeicheln wie eine zaubervolle Musik. Wenn es als ein Haupterfordernis des echten Liedes bezeichnet werden muß, daß es sangbar sei und den Musiker zur Komposition gleichsam herausfordere, so sind Eichendorffs Lieder Muster ihrer Gattung. Wie melodisch klingt z. B. das winzige Gedichtchen „Der Abend" (Schweigt der Menschen laute Lust), und welche Fülle sprachlichen Wohllauts ist in jenem schönen Liede enthalten, womit im Epos „Julian" Fausta dem Oktavian lockend zuruft:

Hörst du nicht die Quellen gehen
Zwischen Stein und Blumen weit
Nach den stillen Waldesseen,
Wie die Marmorbilder stehen
In der schönen Einsamkeit?

Daß die Eichendorffschen Lieder, an denen schon Heine „die grüne Waldesfrische und die kristallhafte Wahrheit" lobte, und die auch mit Bezug auf Wohlklang und Rhythmus der Sprache kaum ihresgleichen haben, von jeher zur musikalischen Komposition einluden, liegt auf der Hand. Seit C. M. v. Weber, Bernhard Klein, Mendelssohn usw., sind sie bis auf die neueste Zeit sehr häufig komponiert worden, so daß ihnen in dieser Hinsicht vielleicht nur die Goetheschen Lieder noch vorgehen. Der mit Eichendorff innig befreundete Felix Mendelssohn-Bartholdy, dessen seelenvolle Musik der Eichendorffschen Dichtung so nahe verwandt ist, und der daher gerade die Weisen dieses Dichters mit solcher Vorliebe in Melodie gesetzt hat, daß beider Namen im Liede kaum mehr getrennt gedacht werden können, pflegte stets ein Exemplar der Gedichte Eichendorffs mit sich zu führen.

Ferner gehören zu den Komponisten Eichendorffs u. a. Dr. Theodor Kniewel, Prediger an der evangelischen Hauptkirche zu Danzig, der, literarisch und musikalisch hoch gebildet, viele Lieder seines Freundes ergreifend schön in Musik setzte; sodann Fr. Glück, Robert Franz, F. H. Reiser, C. Attenhofer, Dessauer und Säemann, der namentlich das bekannte, zu einer Lieblingsnummer froher Sänger gewordene Tafellied: „Viel Essen macht viel breiter" mit Glück komponiert hat. Von den zahlreichen „Geistlichen Gedichten" Eichendorffs ist das tiefempfundene „O Maria, meine Liebe, denk' ich recht im Herzen dein" zum Kirchenliede geworden. Zuerst in der Ermländer Diözese für den Gesang der Gemeinde eingeführt, fand es durch seine Innigkeit bald allgemeinere Verbreitung. Vor allem aber ist es Hugo Wolf, der uns mit seinen Eichendorff-Liedern einen kostbaren Schatz hinterlassen und zur Popularisierung des Dichters das Seine in reichem Maße beigetragen hat.

Eine große Anzahl Eichendorffscher Lieder war, wie schon erwähnt, durch vorherigen Abdruck in Zeitschriften, Taschenbüchern usw. bekannt geworden, ja die schönsten derselben, komponiert von C. M. v. Weber, Bernhard Klein und Mendelssohn, wurden bereits damals (1837), als die Gedichte zum erstenmal gesammelt erschienen, von Tausenden froher Sänger in die Lüfte gesandt. So erzählt der früher genannte Wolfgang Müller aus jener Zeit: „Wie oft waren nicht die Klänge: ‚In einem kühlen Grunde' zur Tageszeit in Wald und Feld, durch Berg und Tal, und zur Nacht in den Straßen der Stadt aus unsern Kehlen geschmettert worden, denn dies Lied galt schon zu jener Zeit als Volkslied. Wir wanderten mit dem Gesang: ‚Wem Gott will rechte Gunst erweisen' und: ‚Es schienen so golden die Sterne'. Und dann hatte ja auch Mendelssohn zu zwei Texten des Dichters: ‚Wer hat dich, du schöner Wald' und: ‚O Täler weit, o Höhen!' die wundervollen Melodien gefunden, die heute noch stets zum Vortrag kommen, wann irgendwo Quartette erhoben werden. Solche Worte und solche Weisen hatten sich so tief in das Herz geschmeichelt, daß man den Urheber, auch ohne ihn zu kennen, lieb haben mußte."

Am 26. November 1857 verstummte in Neiße Eichendorffs liederreicher Mund. Die Trauer war tief und allgemein. Am letzten Tage des Wintermonats wurde der Dichter unter dem Geläute aller Glocken und den Tönen eines alten rührenden Kirchenliedes zu Grabe gebracht. Ueber seinem Haupte rauschen jetzt die Linden, deren Flüstern und Weben er so oft besungen. Seine Weisen aber, die in den Liederschatz des Volkes übergegangen sind, leben fort.



Zur Geschichte des Liedes: „Wer hat dich, du schöner Wald?"

Von **Julius Blaschke** (Glogau).

Wenn man verschiedenen Zeitungsnachrichten in den letzten Jahrzehnten Glauben schenken darf, dann hat das allbeliebte, ewig schöne Waldlied von Eichendorff-Mendelssohn sowohl hinsichtlich seines Textes, wie auch seiner Tonweise eine ziemlich wechselvolle Geschichte. Aber nicht alles, was die Tages- und Fachzeitungen über die Entstehung und Verbreitung des Liedes berichten, darf als glaubhaft hingenommen werden; denn es ist leider eine unleugbare Tatsache, daß es viele Zeitungsschreiber mit der historischen Richtigkeit nicht allzu genau nehmen, und ebenso bedauerlich ist der Umstand, daß es in vielen Fällen nicht leicht ist, Zeitungsnotizen auf ihre Glaubwürdigkeit hin zu prüfen. Dafür liefert das obengenannte Lied ein bemerkenswertes Beispiel. Auch um dieses populäre Lied hat sich ein ganzer Kreis von Legenden gebildet, die gerade jetzt, da die deutsche Sängerwelt den fünfzigsten Todestag des Dichters Joseph Freiherr von Eichendorff begeht, ins gebührende Licht gestellt zu werden verdienen.

Nach der Annahme von Hoffmann von Fallersleben soll Eichendorff sein Lied: „Der Jäger Abschied" um das Jahr 1810 gedichtet haben. Es erschien zuerst in dem reizend frischen Idyll: „Aus dem Leben eines Taugenichts" (1824) und später in den Gedichten Eichendorffs (1837). Nun wurde vor Jahren von Cöthen aus folgende Entstehungsgeschichte des Liedes in Umlauf gesetzt: „Joseph v. Eichendorffs stimmungsvolles Lied ‚Wer hat dich, du schöner Wald' ist, wie jetzt bekannt geworden, von dem Dichter einst in der kleinen, weiland herzoglich anhaltischen Residenz Cöthen verfaßt worden. Hier lebte er längere Zeit in freundschaftlichem Verkehr mit dem vor etwa einem Dezennium verstorbenen Sanitätsrat Dr. Arthur Lutze, nach Hahnemann dem eifrigsten und erfolgreichsten Verfechter der homöopathischen Lehrmethode, der, wie ein kleiner Fürst stets eine Anzahl bedeutender Männer versammelte, und der deshalb nicht nur in dem Rufe eines weltberühmten Arztes, sondern auch in dem eines wahrhaften Mäcens der Künste stand. In einer Laube des schönen Parkes, der sich hinter der großartigen Lutzeschen Heilanstalt anschließt, weilte Eichendorff besonders gern; sein Lieblingsplätzchen nannte er sie, und mehrere Stunden des Tages konnte man ihn hier über der poetischen Schaffensarbeit treffen. In dieser Laube entstand jenes herrliche Lied, zu dem von unsern deutschen Tonsetzern der besten einer, Felix Mendelssohn-Bartholdy, die Melodie komponierte, und das seitdem abertausend deutsche Herzen erfreut hat und aus abertausend deutschen Kehlen erklungen ist. Auch später war das Lutzesche Haus ein Hort der schönen Künste, da die Gattin des Verstorbenen in feinfühlender Weise die alten Traditionen aufrecht hielt. Ihrer selbständigen Initiative ist es zu danken, daß jener Platz, auf dem neben vielen anderen eines der schönsten deutschen Lieder entstand, dem späteren Andenken geweiht bleibt. Eine Marmortafel mit der Inschrift: In dieser seiner Lieblingslaube dichtete Joseph v. Eichendorff das Lied: ‚Wer hat dich, du schöner Wald' wird ihn nächstens schmücken."

Wie Robert Musiol im Jahre 1900 in der Leipziger „Sängerhalle" nachgewiesen hat, kann Eichendorffs Gedicht unmöglich in Cöthen entstanden sein; denn Lutze wurde 1813 geboren und kam erst im August 1846 nach Cöthen; mithin kommt diese Stadt als Entstehungsort des bekannten Gedichts nicht in Betracht.

Ebenso widersprechend lauten die Mitteilungen der Presse über die Entstehung und Erstaufführung der Melodie von Mendelssohn. Wie der Dichter durch den wunderbaren Zauber der heimatlichen Wälder zu seinem Liede angeregt wurde, so fand auch der Komponist die Tonweise bei seinem Sommeraufenthalt im schönen Schlesierlande. Der junge Tondichter verlebte in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts einige Monate bei seinem Oheim in der romantisch gelegenen „Schmelze" bei dem Badeorte Reinerz in Schlesien und empfing dort die Anregung zu dem Liede durch den unvergleichlich schönen Anblick der das Schmelzetal einschließenden hohen, bewaldeten Bergwände. Dieser Umstand gab vor einiger Zeit Veranlassung, an der Front des Mendelssohnschen Wohnhauses in der Schmelze, des sogenannten alten Herrenhauses, das dem Oheim des Tonmeisters bis in die Mitte der dreißiger Jahre gehörte, eine Gedenktafel anzubringen.

Die erste öffentliche Aufführung des Liedes fand am Himmelfahrtstage des Jahres 1843 statt. In aller Frühe waren zahlreiche Naturfreunde aus Jena nach dem über der Ortschaft Winzerla liegenden Wäldchen, Triesnitz genannt, hinausgewandert. Mitten im fröhlichen Trubel erscholl plötzlich ein lautes Hornsignal. Alles verstummte, und nun ließ ein kräftiger vierstimmiger Männerchor von einer versteckten Stelle aus das Lied: „Wer hat dich, du schöner Wald" vernehmen. Wie ein überraschender Zauber wirkte das neue, unbekannte Lied auf alle Zuhörer, die auf stürmisches Fragen erfuhren, daß es von Eichendorff gedichtet und erst kurze Zeit vorher (?) von Mendelssohn-Bartholdy in Musik gesetzt worden sei. Das herrliche Waldlied eroberte im Sturm die Herzen der deutschen Sänger und wurde ein unentbehrliches Vortragsstück bei Ausflügen in die schönen deutschen Wälder.

Die hier erwähnte Nachricht über die erste Aufführung des Liedes in der Nähe von Jena ist bisher unwidersprochen geblieben; doch ist wohl kaum anzunehmen, daß das in den dreißiger Jahren entstandene Lied erst 1843 zum erstenmal zu Gehör gebracht worden sein sollte. Unrichtig ist ferner die Mitteilung der „Magdeburger Zeitung", daß



Henny Hindermann.

Professor Karl Hase (Jena) das Lied zu jenem Ausfluge „ganz schnell und heimlich" habe drucken lassen. Denn Mendelssohns op. 50: „Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor", in dem „Der Jäger Abschied" als Nr. 2 enthalten ist, erschien bereits im Mai 1840 im Verlage von Fr. Kistner in Leipzig als Verlagsnummer 1277. Der Komponist hat dem Chor als obligat vier Hörner und eine Baßposaune zur Begleitung hinzugefügt, was wohl nur selten bei Aufführungen beachtet wird. Eichendorff dichtete vier Strophen; der Komponist aber strich aus Zweckmäßigkeitsgründen die dritte Strophe, die folgenden Wortlaut hat:

„Banner, der so kühle wallt,
Unter deinen grünen Wogen
Hast du treu uns auferzogen!
Frommer Sagen Aufenthalt.
Lebe wohl,
Lebe wohl, du schöner Wald!"

Außerdem änderte Mendelssohn die vierte Zeile der letzten Strophe, indem er den Vers: „Teutsch Panier, das rauschend wallt" in „Bis das letzte Lied verhallt" abänderte. In dieser Gestalt hat das Lied allerorten Eingang gefunden.

Trotzdem die Verlagsanstalt Fr. Kistner auf eine Anfrage ausdrücklich festgestellt hat, daß die erste Drucklegung des Mendelssohnschen Chores im Jahre 1840 erfolgt ist, ging vor etwa acht Jahren folgende Notiz unbeanstandet durch einige musikalische Fachblätter: Bei Gelegenheit des Mittelrheinischen Sängerbundesfestes in Bad Soden im Taunus zogen die Bundesvereine vor das Haus, das Mendelssohn als Kurgast bewohnt hatte, und veranstalteten dort eine würdige Mendelssohn-Feier. Der berühmte Komponist lebte hier mit seiner ganzen Familie während der Sommer 1844, 1846 und 1847. Er komponierte sehr fleißig und unter vielen Liedern die schönen Worte Eichendorffs: „Wer hat dich, du schöner Wald" bei einem Spaziergange von Soden nach Eppstein.... Der Mittelrheinische Sängerbund hatte an diesem Hause eine Gedenktafel anbringen lassen, die nun enthüllt wurde.

Da Mendelssohn nachweislich vor dem Jahre 1840, in dem das Waldlied bereits im Druck erschien, niemals zu einem Kuraufenthalte in Soden anwesend war, so ist auch diese Darstellung in das Reich der Legende zu verweisen. Erfreulich ist es aber jedenfalls, daß man an vielen Orten bestrebt ist, in dankbarer Erinnerung an die genußreichen Stunden, die sowohl der Wort- als auch der Tondichter Unzähligen bereitet hat, nähere oder entferntere Beziehungen zu dem einen oder andern ausfindig zu machen und ihr Andenken durch Denktafeln zu ehren.

Innige Freundschaft verband den Dichter mit dem Komponisten, der in so genialer Weise die Kongruenz des Tones zu Eichendorffs Worten gefunden hat. Man erzählt, daß Mendelssohn stets ein Exemplar der Gedichte seines Freundes bei sich führte. Seine letzte Tonschöpfung war die Komposition des Nachtliedes: „Vergangen ist der lichte Tag." Es war sein Schwanengesang, den seine Freundin ihm noch am Sterbetage vortrug, und auf dem Grabsteine des Tonmeisters stehen die von ihm selbst ausgewählten Schlußzeilen des Reiseliedes: „Gedanken gehn und Lieder Fort bis ins Himmelreich."

Auch Mendelssohns Schwester Fanny starb bekanntlich während der Komposition eines Eichendorffschen Liedes, so daß Eichendorff selbst lächelnd vor dem Komponieren seiner Lieder gewarnt haben soll.

Unsere Künstler.

Willem Mengelberg. — Henny Hindermann.

An die Stelle eines Dirigenten der rühmlichst bekannten Frankfurter Museumskonzerte ist als Nachfolger Gustav F. Kogels und Siegmund von Hauseggers der bisherige Leiter des Amsterdamer Konzerthausorchesters, Willem Mengelberg, ein geborener Holländer, getreten. Aus einer großen Anzahl Bewerber um diesen vielbegehrten musikalischen Posten fiel in voriger Saison gelegentlich des Probedirigierens einer Reihe namhafter Orchesterleiter die Wahl fast einstimmig auf diesen noch jugendlichen Kapellmeister, und die ersten beiden Konzerte der Museumsgesellschaft zu Anfang Oktober scheinen denn auch weiter bestätigt zu haben, daß in Mengelberg der richtige Mann gefunden worden ist, die geeignete künstlerische Kraft und Persönlichkeit, um einem Konzertinstitut so vornehmen und angesehenen Charakters, wie ihn die Konzerte der Museumsgesellschaft nun einmal haben, in würdiger Weise als musikalischer Chef vorzustehen.

Willem Mengelberg entstammt einer Künstlerfamilie; er wurde am 21. März 1871 als Sohn des hochangesehenen Kölner Kirchenbauleiters und Bildhauers Frédéric Willem Mengelberg in Utrecht geboren. Seine erste musikalische Ausbildung genoß er auf der Musikschule seines Geburtsortes, um dann nach einiger Zeit an das Konservatorium zu Köln überzugehen, wo Franz Wüllner, Isidor Seiß und Gustav Jensen seine Lehrer wurden und wo Mengelberg bereits 1892 seine musikalischen Studien zum Abschluß bringen konnte. Er bestand die Prüfungen für Klavier, Komposition und Orchester-



Willem Mengelberg.

direktion summa cum laude und wurde auf Grund seiner glänzenden Abgangszeugnisse sofort aus der Schar von achtzig Mitbewerbern zum städtischen Musikdirektor in Luzern gewählt. In dreijähriger Tätigkeit (von 1892—1895) eignete sich der junge Künstler hier die unerläßliche Routine und praktische Erfahrung als Orchesterleiter an

und legte derart den festen Grund zu seiner späteren, so erfolggekrönten Dirigentenlaufbahn. 1895 berief man Mengelberg auf den soeben erledigten Posten eines Leiters der Amsterdamer Konzerthauskapelle, eines der angesehensten Orchesterkörper Hollands, dessen Direktion der Künstler alsbald mit fester Hand ergriff und bis auf den heutigen Tag sicher geführt hat; denn Mengelberg behält auch jetzt noch seine Dirigentenstellung und seinen Wohnsitz in Amsterdam bei und teilt seine Tätigkeit zwischen dort und Frankfurt, eine Gepflogenheit mancher neuerer Dirigenten von Ruf (siehe Nikisch, Weingartner, Mottl u. a.), die allerdings nicht geringe Anforderungen an die Ausdauer, die Energie und die Arbeitskraft eines solchen Orchesterleiters stellt.

Schon in Amsterdam bewährte sich Mengelberg sehr bald als ein Kapellmeister von ganz hervorragenden Qualitäten, von seltener Umsicht und Tatkraft, souverän in der absoluten und sicheren Beherrschung des ganzen großen komplizierten modernen Orchesterapparates, von feinem, distinguiertem Verständnis und Geschmack in der Auswahl und Zusammensetzung seiner Programme, auf denen eine jede musikalische Richtung, gleichgültig ob alt oder neu, die ihr gebührende Würdigung fand; besonnen und kaltblütig, feurig und temperamentvoll zugleich und im Besitze jener seltenen Gabe musikalischer Interpretationskunst, die gleichsam ein geheimnisvolles Fluidum, ein unsichtbares Band zwischen Dirigent und Orchester einerseits und dem Publikum anderseits knüpft; eine Gabe, die nur einer wirklich starken und selbständigen künstlerischen Individualität zu eigen ist und als deren unmittelbare Emanation in den künstlerischen Darbietungen eines ganzen Tonkörpers zu uns spricht. In mehr denn 150 Konzerten jährlich hat Mengelberg während der letzten Jahre in Amsterdam und in anderen holländischen Städten den Taktstock geschwungen und dabei noch die Zeit erübrigt, um mit seiner trefflichen Kapelle ausgedehnte Konzertreisen und Kunstfahrten nach Belgien, England und Skandinavien zu vollführen, wo er der Gegenstand ungeteilter Bewunderung und aufrichtigsten Lobes aus fachmännischem Munde war. Auch in Paris hat sich der Künstler als Dirigent glänzend eingeführt. Besonders seine warm und eifrig betriebene propagatorische Tätigkeit für die jungfranzösische und für die jungrussische Schule hat Mengelberg viele Sympathien im Auslande eingetragen. Von den neuesten deutschen Meistern ist er besonders für Richard Strauß und Gustav Mahler nachdrücklich eingetreten. Dabei entwickelt Mengelberg auch als Pianist gelegentlich eine ausgedehnte Tätigkeit, nicht nur als feinsinniger Akkompagnateur am Flügel, sondern auch als Solospieler von glänzender und durchaus virtuoser Begabung, von bedeutendem technischen Können und subtilstem poetischen Tonempfinden. Endlich sei noch seines kompositorischen Schaffens gedacht, aus dem gleichfalls eine stark persönliche künstlerisch-produktive Art zu uns spricht; sein Klavierkonzert, verschiedene größere Werke für Orchester und Chor, einige Kammermusikschöpfungen, eine Anzahl stimmungsvoller und fein empfundener Lieder und Klaviersachen sind nach Inhalt wie nach Form höchst beachtenswerte Proben musikalischen Produktionsvermögens. Am Amsterdamer Konservatorium der Musik bekleidet Mengelberg zudem noch eine Professur für Klavierspiel, Direktionskunst ꝛc. An hohen Auszeichnungen besitzt der Künstler das Ordenskreuz von Oranien-Nassau und ist außerdem Officier de l'instruction publique. Die musikalischen Kreise Deutschlands begleiten das Erscheinen Mengelbergs am Pulte der Frankfurter Museumskonzerte jedenfalls mit lebhaftem Interesse.

Frankfurt a. M. **Carlos Droste.**

* * *

Wenn heute die besten Vertreterinnen des Kunst- und Ziergesanges genannt werden, dann darf Aenny Hindermann nicht vergessen werden, sie muß sogar mit an erster Stelle stehen. Aachen-Magdeburg-Hamburg sind die Stätten, wo diese eminente Künstlerin bisher gewirkt hat. In Minden in Westfalen ist sie geboren, als Kind schon war sie eine Freundin des Gesanges und das blieb sie auch, als sie älter geworden. An die Bühne dachte die jugendliche Sängerin zunächst nicht, und so studierte sie bei Prof. Julius Hey in Berlin Konzertgesang. Sie fühlte den Drang in sich, Konzertsängerin zu werden und mit Eifer oblag sie den Studien bei ihrem trefflichen Sangesmeister. Damals war Aenny Hindermann 18 Jahre alt und schon wurde ihr eine erfolgreiche Laufbahn und große Zukunft prophezeit. Ein Zufall wollte es aber anders, als Lehrer und Schülerin gedacht. Felix Weingartner hörte gelegentlich einer Soiree die begabte Musikschülerin und bald folgte jenem privaten Konzertabend eine Einladung zum Probesingen im Königl. Opernhaus in Berlin. Dem beifällig aufgenommenen Probesingen schloß sich das erste Auftreten als „Königin der Nacht" in der „Zauberflöte" an, ein mutiges Wagnis, das glänzend gelang. Weitere Studien bei Frau Professor Loewe in Prag führten bald zur hohen Vollendung. Das kostbare Material der Stimme, die vorzügliche Schulung, die musterhafte Meisterung des Kunstgesanges, die verblüffende Leichtigkeit der Koloratur auf der einen Seite — eine ungemein liebenswürdige Persönlichkeit mit großer schauspielerischer Begabung, frischem Temperament auf der anderen Seite, das waren die Eigenschaften, mit denen sich Aenny Hindermann in ihrem ersten Engagement glücklich einführte. Da sie außerdem noch Kopf und Herz, Verstand und Gefühl hat, mußte sie auf der ganzen Linie siegen! So wirkte sie, von einem großen Erfolg zum andern schreitend, 1896 in Aachen; das dortige Stadttheater besaß damals in Leo Blech, der nun über Prag nach Berlin gekommen ist, jenen genial veranlagten Kapellmeister, der berufen war, solch großes Können ins rechte Licht zu rücken. Von Magdeburg aus fand die Hindermann wiederholt Gelegenheit, Gastspielreisen zu unternehmen; so kam sie auch 1900 nach Hamburg und wurde rasch als wertvoller Ersatz für die abgehende Bianca Bianchi gewonnen. Seit 1901 wirkt nun unsere Künstlerin an der Hamburger Oper und entwickelt eine unbegrenzte Vielseitigkeit, denn immer erscheint sie am rechten Platze, ob es sich nun um eine ausgesprochene Koloraturpartie oder um eine erste jugendlich-dramatische oder Soubrettenrolle handelt. Sie hat heute in ihrer Domäne keine Rivalin zu scheuen, das konstatierte auch die auswärtige Presse bei verschiedenen Gastspielen, und die Berliner Kritik wünschte sie wiederholt dauernd für die Reichshauptstadt zu gewinnen; dem steht aber Eines entgegen: ein mehrjähriger Hamburger Vertrag.

Hamburg. **K.**

Frédéric Chopins Tagebuchblätter.

Ein Wort zur Aufklärung.

In Nr. 44 der „Allgemeinen Musik-Zeitung" schreibt Otto Leßmann am Schluß eines Artikels mit der Ueberschrift „Chopins Tagebuch — eine Fälschung?" unter anderem folgendes: „Desgleichen wird nun auch erst an Herrn Gaston Knosp (Paris) die Aufforderung zu richten sein, den Beweis für die Echtheit der von ihm mitgeteilten, angeblich dem Tagebuch Chopins entstammenden Notizen anzutreten, bezw. die Quelle anzugeben, aus der er geschöpft hat."

Nun, Herr Leßmann wendet sich an die falsche Adresse. Ich bin in der Lage, einiges über den Fall, der sicher die Presse noch beschäftigen wird, mitzuteilen. Zunächst eine Vorbemerkung. Der Aufsatz „Frédéric Chopins Tagebuchblätter" ist zuerst in Nr. 7 des 28. Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung" erschienen, ehe er von Gaston Knosp für den „Guide musical" ins Französische übersetzt wurde. Die alte Geschichte: das Ausländische wird bei uns beachtet. Ich hatte damals (im Januar) meine guten Gründe, die deutschen Leser auf diesen Aufsatz besonders hinzuweisen und schickte deshalb die Nr. 7 der „Neuen Musik-Zeitung" an eine Reihe großer deutscher Tagesblätter und Fachzeitschriften mit einem besonders gedruckten Begleitschreiben. Der Erfolg? Keins der Blätter nahm davon die geringste Notiz. War man mißtrauisch? Nein, wenigstens nicht überall: denn kaum war der Artikel im „Guide musical" veröffentlicht, so stürzte sich ein Teil der genannten Presse sofort darauf. Er kam ja aus Paris! Das „Berliner Tageblatt" brachte meines Wissens den ersten Auszug und die Reihe der anderen Zeitungen folgte getreulich nach. Sonderbar gemischte Gefühle beschlichen mich, wenn ich wieder eine Zeitschrift aufschlug und mein erster Blick auf „Chopins Tagebuchblätter" fiel: „Im ‚Guide musical' lesen wir folgende hochinteressante Veröffentlichung" usw. Hätte man nicht auch die Sache viel einfacher und billiger haben können als auf dem Weg der Uebersetzung und Rückübersetzung? — In der oben genannten Nummer der „Allgemeinen Musik-Zeitung" bezweifelt nun Moritz Rosenthal die Echtheit der Tagebuchblätter und Otto Leßmann kann an den Aeußerungen des Pianisten zum Teil nicht ohne Zustimmung vorübergehen. Ich für meine Person bemerke, daß sich meine Zweifel an der Echtheit der Blätter mit der Zeit eher vermehrt als vermindert haben. Von Anfang an war es der Stil, der mich stutzig machte. Ich glaubte aber schließlich meine Bedenken mit der Erwägung beschwichtigen zu dürfen, daß die doppelt filtrierte Uebersetzung des Manuskriptes (aus dem Polnischen ins Englische und von da ins Deutsche) die Schuld an der modernisierten stilistischen Fassung trage. Ich war meiner Sache bis heute nur noch nicht sicher, deshalb zog ich es vor, vorerst nicht zu reden. Jetzt ist aber der Zeitpunkt hiefür gekommen und es mögen folgende Ausführungen zur vorläufigen Klärung der Angelegenheit dienen.

Die „Neue Musik-Zeitung" bekam von der Schriftstellerin Helene Wiesenthal in Berlin (Regensburgerstraße 17) unter anderen Manuskripten auch Chopins Tagebuchblätter angeboten. Da ich kein Chopin-Forscher bin, wendete ich mich an den jungen polnischen Musikwissenschaftler Adolf Chybinski in München, zu dessen verschiedenen Arbeiten in der „Neuen Musik-Zeitung" ich begründetes Zutrauen habe und haben kann, und bat ihn um Herausgabe der Blätter, die er auch übernahm. Herr Chybinski schrieb eine Einleitung, versah einzelne Blätter mit erläuternden Anmerkungen und — änderte mehrere Data, nachdem ich dazu die Genehmigung der Uebersetzerin eingeholt hatte. In dem mir vorliegenden Manuskript der Uebersetzung der Frau Wiesenthal steht z. B. über einem Tagebuchblatt der 14. März 1838, wofür Chybinski 1839 setzte. Gerade dieses Datum gibt Moritz Rosenthal unter anderem Veranlassung, die Echtheit der Blätter zu bezweifeln. Rosenthal meint, da Chopin auf seiner Rückkehr aus Majorka von Anfang März bis Anfang Mai in Marseille in ärztlicher Behandlung war und dort am 25. April beim Trauergottesdienste für Nourrit mitwirkte, konnte er nicht, wie das Tagebuch angibt, am 14. März in Paris sein. Die fragwürdige Datierung ist aber noch kein schlagender Beweis für Rosenthals An-

schauung. Denn diese Datierung kann auf Nachlässigkeit der englischen Uebersetzerin oder auf ein Versehen beim Satze beruhen, oder auch auf irrtümlicher Eintragung Chopins selber (siehe den analogen Fall bei Mozart), und Herr Chybinski war berechtigt, sein besseres Wissen in die Wagschale zu werfen und die Jahreszahl richtig zu stellen. Denn 1838 ist unmöglich. Ebenso wie die Jahreszahl kann aber auch der Monat April für den in diesem Falle wahrscheinlicheren Mai versehentlich gesetzt worden sein. Dann stünde der Anwesenheit Chopins in Paris nichts Wesentliches mehr im Wege. Ich will jedoch hier nicht gegen Herrn Rosenthal und seine Bedenken polemisieren.

Zur weiteren Erläuterung der Vorgänge, die zur Veröffentlichung der Blätter führten, diene folgender Auszug aus meiner Korrespondenz mit Frau Wiesenthal. Ich schrieb an sie am 20. Dezember 1906 nachstehenden Brief:

„Geehrte Frau,
bitte beantworten Sie mir umgehend die Fragen auf inliegender Karte. Es ist von hoher Wichtigkeit. Wer ist Jeannette Lee? Sie können sich doch auf sie bestimmt verlassen? Ich weiß nicht, mir kommt manches etwas mysteriös vor. Bitte schreiben Sie mir umgehend."

Dazu ist zu bemerken, daß auch Herr Chybinski sich informieren wollte und nach dem Ursprung des Tagebuchs fragte. Frau Wiesenthal antwortete unter dem 21. Dezember 1906:

„Gerne werde ich Ihnen die Fragen der eingelegten Postkarte beantworten. 1. Die Uebersetzung entnahm ich einem englischen Magazin, schrieb an die Schriftstellerin Jeannette Lee, von der ich schon mehreres übersetzt hatte, und erhielt die Erlaubnis. Den Namen des Magazins habe ich vergessen, es war eines ersten Ranges, doch besitze ich es nicht mehr. Das Buch war mir geliehen. 2. Die Data habe ich genau abgeschrieben vom Original. 3. Habe nur den Teil übersetzt, der in dem Magazine enthalten war, hatte nicht das ganze Tagebuch zur Verfügung, und habe mich in allem genau an das Original gehalten."

Ich ersuchte nun um die Adresse der Frau Lee und wiederholte meine Bitte, nachdem der Artikel am 3. Januar bereits erschienen war. Ich glaubte damals aus verschiedenen Gründen mit der Veröffentlichung der Blätter nicht länger zögern zu sollen. Dachte ich doch auch, mit dem schon erwähnten ausdrücklichen Hinweis an die Zeitungen Chopins Aufzeichnungen dem Urteil der Kritik noch besonders zu unterbreiten und die Oeffentlichkeit auf das Manuskript aufmerksam zu machen. Frau Wiesenthal hatte nun aber leider die Adresse jener Frau Lee nicht mehr im Besitz. (Ich bin aus der Art ihrer Antwortschreiben auch der Ueberzeugung, daß sie damit die Wahrheit sagte.) Trotz aller erdenklichen Mühe, die Urheberin der Tagebuchblätter zu entdecken, blieb diese im Dunkeln verborgen. Ich schrieb, zumal auch die Anfragen aus Frankreich, Italien, Polen sich mehrten (in Deutschland kümmerte man sich nicht um die Angelegenheit), nach London und New York, fragte bei mehreren Mitarbeitern an, um die Adresse ausfindig zu machen und das Tagebuch herbeizuschaffen. Ich wendete mich wieder und wieder an Frau Wiesenthal, mit der nachdrücklichen Forderung, daß wir die sichere Quelle unter allen Umständen bekommen müßten; ich stellte ihr den Abdruck und den Verlag des Buches in Aussicht, und sicherte ihr die Uebersetzung zu. Aber die „verlorene Handschrift" blieb verloren wie die Adresse der Frau Lee, wie der Name des „Magazins", aus der die Uebersetzerin mit Erlaubnis der Schriftstellerin Lee geschöpft hatte. Schließlich blieb die Angelegenheit mit der Zusicherung weiterer Nachforschungen, auf deren Ergebnis ich allerdings heute noch warte, in der Schwebe. Vielleicht meldet sich Frau Jeannette Lee jetzt zur Sache?

Zum Schluß führe ich noch das Urteil eines zweiten Chopin-Forschers an. Herr Dr. Leichtentritt, der unlängst eine Biographie des Meisters herausgegeben hat, schreibt an Herrn Otto Leßmann: „Ich habe die Chopin-Briefe angesehen und halte sie für durchaus echt. Inhalt wie Ausdrucksweise stimmen vollständig überein mit dem, was mir über die betreffenden Vorgänge bekannt ist."

Ich hoffe, mit meinen Ausführungen die Wege zur endgültigen Klärung des Falles gezeigt zu haben. **Oswald Kühn.**

Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinr. und Elisabeth v. Herzogenberg.

(Erste Publikation der Deutschen Brahms-Gesellschaft.)

Wenn man sich in den Briefwechsel feiner und großer Geister hineingelesen hat und das Buch ist zu Ende, kommt man sich nachher wie vereinsamt vor. So tief hinein liest man sich auch in den Briefwechsel zwischen Johannes Brahms und dem Musikerpaare Heinrich und Elisabeth v. Herzogenberg.

Die unberühmteste von den Dreien, Elisabeth v. Herzogenberg, deren Name bei ihren Lebzeiten wohl nicht über den Kreis ihrer musikalischen Freunde hinausdrang, ist für diese Veröffentlichung die wichtigste Person, nicht nur weil sie selbst, wie Brahms sich ausdrückt, das hübsche Talent hat, hübsche Briefe zu schreiben, sondern weil aus ihren Briefen auch die Gestalten der beiden Männer in prächtiger Plastik heraustreten. Brahms selbst war kein Briefschreiber und mußte seiner herben niederdeutschen Art erst Wort für Wort abringen. Schrieb er sich doch einmal etwas von der Seele, so die vermutlich sehr scharfe Aeußerung über Bruckner, so hat das der Herausgeber, Max Kalbeck, vorsichtig unterdrückt. Leider fehlt das vermutlich interessanteste Stück der Sammlung überhaupt. So wäre das Bild, das man von Brahms erhält, im ganzen ein recht konventionelles, ergänzte es nicht Elisabeth Herzogenbergs lebendig-frische Art. — Heinrich v. Herzogenberg war ein Brahms-Schüler, ein rührender neidloser Bewunderer des geborenen Genies und sich der Tatsache wohlbewußt, daß Verstand und Gelehrsamkeit bei ihm selbst größer waren als das unbefangene Künstlertum. Auch seine Braut, Elisabeth v. Stockhausen, eine vorzügliche Musikerin, hatte kurze Zeit von Brahms Stunden erhalten, ohne daß sich Lehrer und Schülerin jedoch seelisch näher gekommen wären. Erst später, als Brahms die Herzogenbergs in ihrem Leipziger Heim besuchte, entwickelte sich jene Freundschaft, die für das kinderlose Paar — ein Kummer, den Elisabeth nie ganz verwunden hat — das schönste Glück seines Daseins bedeutete. Wie hübsch, wenn beide Gatten, eins hinter dem Rücken des andern, die Kompositionen Herzogenbergs an Brahms schicken, wie rührend Elisabeth, wenn sie seine freundliche Anerkennung für ihren Mann erbettelt. Brahms hatte das Heucheln nicht gelernt und so blieb er sparsam mit seinem Lobe, manchmal vieldeutig, rätselhaft. Zu sparsam könnte man fast meinen, ginge anderseits aus Elisabeths Briefen nicht hervor, wieviel Herzenswärme er doch für seine Freunde aufbrachte.

Wer in diesem Briefwechsel zu drit ein Seitenstück zu dem Roman Richard Wagner-Otto und Mathilde Wesendonk vermutet, täuscht sich gründlich. Hier ist nur von Freundschaft die Rede, wie tief und verehrungsvoll diese auch sein mag. An ihrem Mann hängt Elisabeth mit einer mächtigen Liebe — man sollte ein anderes Du für seinen Mann als für die übrigen Menschen haben, sagt sie einmal sehr hübsch — und ihr reizendster Brief ist der, wo sie Brahms herzhaft abkanzelt. „Es ist mir ein Bedürfnis, Ihnen zu sagen, wie froh und dankbar wir von der Erinnerung an die Dresdner Tage zehren, wie wir wachend und träumend in der geliebten D dur-Symphonie leben und wie gern wir Ihnen all die Freude danken, die sich wahrhaftig mit wenigem im Leben vergleichen läßt — und zwar ein doppeltes Bedürfnis, weil ich gleichzeitig mit Ihnen zanken möchte.... In der Schillerstraße waren Sie so lieb und gut und ich kann Ihnen gar nicht sagen, mit welcher Lust ich Ihnen zuhörte, als Sie im Fensterecken saßen —... da taucht plötzlich der infamichte X. (ein Brahms verhaßter Kritiker) am Gesprächshorizont auf und Sie erzählen uns richtig die bekannte Geschichte, wie er Heinrichs Quartett gelobt und im selben Winter Ihr B dur geringschätzend abgefertigt habe, erzählen dies mit der gewissen behaglichen Ironie über die selbstverständliche Blöße, die X. sich damit gegeben, nicht etwa einem unbeteiligten Dritten, sondern gerade demjenigen, von dem Sie wissen, daß er zu allererst einen Ignoranten Esel schilt, erzählen es auch nicht etwa einem aufgeblasenen Menschen, den es vor Selbstüberhebung zu kurieren gilt, sondern einem, der sich nicht würdig fühlt, Ihnen die Schuhriemen zu lösen, einem Suchenden, Lernenden, Demütigen, der sich über eine törichte Ueberschätzung hundertmal mehr kränkt, als über den vernichtendsten Tadel, weil er von ersterer absolut nichts lernen kann! Ja und daß Sie dies zweimal der Mühe wert fanden, Sie, an dem dergleichen doch ganz abprallen sollte, daß Sie zweimal diese — ich kann es nicht anders bezeichnen — Ungroßmütigkeit begingen — das ist mir so unverständlich und kränkt mich um Ihretwillen mehr als um Heinrichs willen, obgleich es traurig ist, daß Sie diesen besten Menschen noch so schlecht kennen... Ich weiß, Sie meinen es nie sehr schlimm in solchen Momenten — es sitzt Ihnen ein Geschöpf im Nacken, mit dem Sie sonst, gottlob, nicht intim sind und flüstert Ihnen so ein paar Worte ein, mit denen Sie einem andern recht zur unrechten Zeit weh tun können — wüßten Sie wie, Sie ließen's immer sein! denn eigentlich sind Sie gut und möchten Liebe nicht mit Hohn vergelten!"

Kann man den geliebtesten Mann gegen den verehrtesten weiblicher, resoluter, herzlicher verteidigen? Leider fehlt, wie ich schon sagte, der interessanteste Beitrag zur Brahmsschen Psychologie, die Antwort und Verteidigung auf eben diesen Brief. Aber eingesehen mag er wohl haben, daß „das schlanke Frauenbild in blauem Samt und goldenem Hals" diesmal recht hatte.

Ein ganzes Stück Musikgeschichte lebt in diesen Briefen wieder auf. Fast haben wir schon die doch so kurz zurückliegende Zeit vergessen, da die gesamte deutsche Musikwelt sich in zwei Lager spaltete: hie Brahms-Schumann und ihre Anhänger, hie Wagner-Bruckner und die Ihren. Für uns von heute bedingt die Verehrung der einen längst nicht mehr den Abscheu an den andern, aber Elisabeth stand noch mitten in dieser Kampfzeit, eine bis an die Zähne gewappnete Brahms-Jüngerin. Die Haare ihres Blondkopfs sträuben sich ihr bei dem Gedanken, daß in einem Gewandhauskonzert eine Brahmssche Komposition neben dem Feuerzauber aufgeführt werden soll, ja sie befürchtet, Clara Schumann werde in diesem Konzert gar nicht mitwirken wollen. Die Gattin Robert Schumanns war zum Glück vernünftiger als ihre hitzige junge Freundin und meinte kaltblütig, daß sie sich ja den Feuerzauber nicht anhören müsse, wenn sie nicht wolle. Unwillkürlich fällt einem dabei Hugo Wolf ein, der ganz zur andern Partei gehörend, es einer Sängerin niemals verzieh, daß sie als Zugabe zu seinen eigenen Kompositionen ein Brahmssches Lied brachte. Und ein wenig traurig denkt man daran, wieviel Bitterkeit und wieviel Herzeleid damals verschwendet wurden — und wie Zeit und Tod dies alles nivelliert haben.

Wie grenzenlos auch Elisabeth der Brahmsschen Kunst ergeben ist, sie scheut sich nicht, zuweilen ganz tapfere Kritik zu üben. Ihrem Einfluß ist es zu danken, daß uns der reizend volkstümliche Anfang des Liedes „Therese“ erhalten geblieben ist und sie hat Brahms zuerst auf den „gottlosen“ Text der „Vier ernsten Gesänge“ (Brahms nennt sie ironisch seine „Schnaderhüpfeln“) aufmerksam gemacht, die er allerdings erst nach ihrem Tode in Angriff nahm. Seltsam ist es freilich, daß sie gegen ein paar seiner schönsten Lieder zu Felde zieht. Nicht nur von einem der herrlichsten will sie nichts wissen, das bis zur Stunde höchst merkwürdigerweise allerdings zu den unbekannteren gehört („Willst du, daß ich geh'“), auch in zweien der berühmtesten, der „Sapphischen Ode“ und dem über alle Beschreibung seelenvollen „Immer leiser wird mein Schlummer“ scheint ihr Brahms den Stimmungsgehalt nicht so getroffen zu haben, wie in den übrigen. Irren ist nun freilich menschlich und das hübscheste Beispiel solch eines Irrtums gab die von Elisabeth so hochverehrte Clara Schumann selbst, als sie einmal erklärte: aus dem Knaben Joseph Joachim würde nie was Rechtes. Einen Irrtum, den sie freilich später gründlich zu korrigieren Gelegenheit hatte.

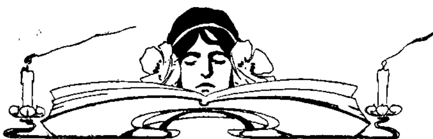
Uebrigens ist sich Elisabeth ganz klar darüber, daß der Horizont ihres musikalischen Genießens ein beschränkter ist. Sie sagt einmal von Joachim: Sehen Sie, er ist Ihnen doch ergeben, wie keiner es mehr sein kann und seine Art hat nichts Halbes und Unmännliches. Er gehört wahrhaftig zu den wenigen, die künstlerische Ueberzeugung haben und Geschmack, an Stelle der jetzt so üblichen Vielheit der Geschmäcker. B. (Bülow) ist leider auch so einer, für den die Novität an und für sich schon was hat von der Gewalt der roten Farbe für die Stiere. Und ob der neue Luftzug aus der Ecke bläst oder einer ganz entgegengesetzten, Brahms oder Bruckner, Dvořák, Tschaikowsky oder sonst was, ist ihm eigentlich egal. Das ist mir aber was Entsetzliches und ich frage immer, was es für einen Wert hat sich zu erwärmen für das Beste, wenn einem das Schlechteste gleich darauf gut genug ist. Damit kommt man aber heutzutage nicht gut an und was als Summe langsam gereifter künstlerischer Ueberzeugung und mit religiöser Innigkeit einen durchdringt, wird als einseitiger „Parteistandpunkt“ belächelt. „Wir stehen auf breiterem Boden!“ heißt das Lächeln und da möchte man manchmal aus der Haut fahren vor Wut!

Sie hat in anmutigstem Grade, das, was so wenige Frauen besitzen: Humor. Er verläßt sie selbst auf dem Krankenlager nicht und als sie ihren Gatten in jahrelanger Krankheit aufopferungsvoll betreut, leuchtet er noch immer durch. Als echte Wienerin (wenngleich in Paris geboren, ist sie in Wesen und Ausdrucksweise doch ganz ein Kind Wiens, wo sie ihre Jugend verbracht hat) liebt sie das „Frozzeln“ über alles. Brahms wird auch nicht geschont, sein schroffes Wesen, seine geringe Schmiegsamkeit, er gibt's ihr aber immer ehrlich zurück. Ueber seinen Freund Theodor Kirchner läßt sie einmal folgende allerliebste Bosheit los: „Kirchner hat höchst anmutige und so wirklich vierhändige Klavierstückchen geschrieben, natürlich wieder ein Schock. Er ist darin wie die Kaninchen und es kommen auch immer nur so kleine wuzliche Künighaserln zum Vorschein. Aber Grazie und wundervoll musikalisch ist alles, was er macht, daß es einem wohltut neben all dem dilettantischen Schund.“

Als Frau Elisabeth im Alter von erst fünfundvierzig Jahren 1892 ihrem langwierigen Herzleiden erlag, setzte Heinrich v. Herzogenberg die Korrespondenz mit dem geliebten Meister fort. Rührend ist die Innigkeit, mit der er an ihm hängt, rührender die Erkenntnis, mit er sich selbst sagt, daß er wohl zu den Berufenen, nicht aber zu den Auserwählten gehöre.

Und Brahms selbst? Aus seinen kargen kurzen Briefen könnte man meinen, daß er immer nur der Nehmende so vieler Zuneigung war. In Wirklichkeit aber scheint er auch unendlich viel gegeben zu haben, zumeist wohl ohne es selbst zu wissen. Er wirkte, wie alle großen Menschen in erster Linie dadurch, daß er war. Seltsam ist die Atmosphäre, die große Männer umweht. Und ich entsinne mich wie eines fernen Traumes, wie ich Brahms in meiner Kindheit einmal begegnete. Es war in Ischl, dem Modebad, aber Brahms mied die menschenerfüllten Plätze und trieb sich hoch oben in den Bergen herum. So sah ich ihn einmal daherstürmen — barhaupt, im Lodenmantel, den weißen Bart, an dem nur ein kleines Stückchen an der Oberlippe goldfarben leuchtete, im Winde wehend. Ich wußte damals noch kaum, wer Brahms war, wußte noch nicht, daß er seine schönsten Sachen im Gehen komponierte — aber es schien mir plötzlich, als sei die Atmosphäre erfüllt von seltsamem Klingen und Rauschen, von Tönen und Akkorden — und das Kind trat ehrfürchtig zur Seite, denn es war ihm, als schwängen in diesem Augenblick wunderbare nie gehörte Harmonien in der Luft. Und der große Mann ging vorüber.

Wien. L. Andro.



Kritische Rundschau.

Der Merker werde so bestellt,
Daß weder Haß noch Lieben — das Urteil
trüben, das er fällt.

Berlin. Seit einigen Wochen steht Berlin wieder im Zeichen der musikalischen Saison. Was das bedeutet, kann nur der aktiv daran Beteiligte voll würdigen. Obgleich nun die Kritiker eigentlich der leidende Teil sind, so spielen sie als passive Konzertteilnehmer dennoch eine den Veranstaltern ebenbürtige Rolle; denn finden etwa die Konzerte in Berlin (mit wenigen Ausnahmen) nicht doch nur der Kritiker wegen statt? Gingen diese eines Tages an den Streik, so hätte die Musikflut damit vorläufig ihr Ende erreicht. Das ist aber in absehbarer Zeit nicht zu befürchten, da die Künstler den Kritikern den nur zu nötigen Stoff für ihre Plädoyers liefern. Und die Musikflut steigt immer höher und höher. Die Eröffnung eines jeden neuen Konzertsaales hat eine Vermehrung der Konzerte zur Folge. In diesem Herbst ist Berlin nur um drei Säle bereichert worden! (Blüthner-Saal, Klindworth-Scharwenka-Saal, Choralion-Saal.) Während nun so mancher Konzertveranstalter seitens einiger Kritiker fälschlich auf den Schild erhoben wird, kann es einem anderen, der es tatsächlich verdient, passieren, kaum einer näheren Besprechung gewürdigt zu werden, weil vielleicht gerade in dem Augenblick, den der Kritiker seinem Konzerte beiwohnen konnte, ein unglücklicher Zufall seine Hand mit im Spiele hatte und den Künstler so um die gute Kritik brachte, derentwegen allein er sich in die großen Konzertunkosten gestürzt hatte und die er wohl auch infolge seiner Leistungen erhoffen durfte. Aber Kritiker sind bekanntlich auch nur Menschen, und speziell die so fabelhaft verwöhnten und durch die Schnelligkeit, mit der sie ihr Urteil abgeben müssen, so „routinierten“ Großstadtkritiker verfallen deshalb um so leichter dem Irrtum, wenn sie nicht mit größter Vorsicht zu Werke gehen. Daher erklärt es sich, daß manche vorzügliche Künstler sich nur langsam in Berlin zu allgemeiner Anerkennung durchringen können, während oft Eintagsfliegen durch blendende äußere Eigenschaften zu unverdientem Ruhme gelangen. Ist aber ein Sänger, Instrumentalist oder Dirigent in Berlin einmal anerkannt, d. h. hat er den Mut und die Mittel gehabt, hier trotz anfänglichen Mißerfolges auszuharren, beständig vor der Oeffentlichkeit zu erscheinen und eine „Gemeinde“ um sich zu bilden, so ist er der gemachte Mann. Ich will heute keine Namen nennen, aber tatsächlich lebt hier eine ganze Anzahl Musiker in den geachtetsten Stellungen, womöglich durch Titel und sonstige Dinge ausgezeichnet, die vom künstlerischen Standpunkte aus gar nicht mitzählen. An den Leistungen solcher „Altmeister“ (häufig noch in den besten Jahren) geht die Kritik gewohnheitsgemäß vorüber und erwähnt einfach ihre Mitwirkung, anstatt ihrem künstlerischen Scheindasein durch einige kräftige Worte ein verdientes Ende zu bereiten und der Kunst, wie den strebsamen echten Kunstjüngern dadurch den größten Dienst zu erweisen. Zu näherem Eingehen auf dieses Thema findet sich vielleicht auch in diesem Blatte mal eine passende Gelegenheit. Bevor ich in folgendem teils schon bekannten, teils neu erschienenen Künstlern ihren Rang anweise, möchte ich jedoch bemerken, daß meine Urteile sich im allgemeinen auf den von denselben empfangenen Gesamteindruck stützen, daß augenscheinliche zufällige Unglücksfälle für mich nicht ausschlaggebend sind. Anderseits kann der Beifall der großen Menge keinen bestimmenden Einfluß auf mich ausüben. Hierbei denke ich vor allem an die Beurteilung, die dem neu gegründeten „Mozart-Orchester“ widerfährt. Dieses Orchester ist an Stelle des vorjährigen, sehr untergeordneten Mozart-Saal-Orchesters getreten und hat nur sehr wenige Kräfte desselben übernommen. Es ist im neuen schönen, sehr geräumigen Blüthner-Saal und im Mozart-Saal bei Solistenkonzerten beschäftigt, gibt aber auch eigene Symphonie- und populäre Konzerte. Ohne Frage hat sich Kapellmeister August Mondel große Mühe gegeben, vorzügliches Musikermaterial auszuwählen. Die Blasinstrumente sind famos besetzt und auch die Streicher scheinen aus wirklichen „Spielern“ zu bestehen, nicht nur aus routinierten Orchesterleuten. Dieser Punkt fällt hier offenbar schwer in die Wagschale, denn sonderbarerweise gibt der auch von mir zuzugebende Mangel an Routine seitens des Orchesters und seines Dirigenten übergroßen Anlaß zu tadelnden Bemerkungen. Das sollte nicht sein. Man sollte im Gegenteil diese neu zusammengesetzte Künstlerorganisation und ihren äußerst strebsamen Leiter in jeder Hinsicht ermutigen. Berlin braucht ein zweites Orchester, solange wenigstens die Unmenge von Solistenkonzerten stattfindet. Und auch die unter Karl Panzners Direktion neu eingeführten Symphonie-Konzerte im Mozart-Saal liefern den Beweis, daß neben den Nikisch- und Weingartner-Konzerten in einer Riesenstadt noch für andere Unternehmen großen Stils Platz genug ist. Sie sind heute schon beinahe ausverkauft. Das „Philharmonische Orchester“, dessen trefflicher Dirigent jetzt Dr. Ernst Kunwald ist, besteht seit mehr als 25 Jahren und ist aus dem schon lange vorher eingespielten Bilse-Orchester hervorgegangen, das bekanntlich auch einmal „anfing“. Wie kann man nun gleich bei dem neuen Mozart-Orchester alles „vollkommen“ verlangen? Ich habe es oftmals gehört, in Begleitungen zu Klavierkonzerten von Liszt, Tschaikowsky, Beethoven, Mozart, hörte die vierte Symphonie von Brahms sehr anständig, das Siegfried-

Idyll nahezu vollendet. Bei den Begleitungen haperte es noch etwas, jedoch muß sich auch der Kapellmeister, der bisher nur Opern geleitet hatte, in seine neue Tätigkeit, bei der das Aufgeben von Individualität Hauptbedingung ist, erst hineinfinden. Herr Mondel zeigt stark anerkennenswerte Dirigierfähigkeiten, sehr deutlichen Schlag, klare Ausarbeitung der Themen und Temperament. Das bestätigte sich auch in dem ersten Panzner-Konzert, das die für Berlin (wie es heißt) neue f moll-Symphonie op. 12 von Rich. Strauß, ein klangschönes und fesselndes Werk, zu prächtiger Aufführung brachte. Auch in Liszts „Les Préludes“ bewies der bekannte Bremer Künstler, daß er sich zu einem außerordentlichen Dirigenten entwickelt hat. Rühmenswert sind die plastische Gestaltung, die deutliche, nicht zu pedantische Phrasierung, die belebten Klimaxe. Panzners früher etwas hastige Bewegungen haben einer sympathischen Ruhe und Bestimmtheit Platz gemacht. Als Solist war Karl Burrian angekündigt worden, der aber — absagte. Für ihn sprang in letzter Stunde der hiesige Hofopernsänger Karl Jörn ein, der Burrians Programm (die Erzählungen aus Lohengrin und Tannhäuser) ganz ausgezeichnet zu Gehör brachte. Bei der fürs Konzert wenig geeigneten Rom-Erzählung Tannhäusers gewann ich von Jörn den Eindruck, daß er auf der Bühne bei voller Aktionsfreiheit ein vorzüglicher Vertreter der Rolle sein müsse. Seine Stimme klang triumphierend, das Publikum hatte den Tausch nicht zu bedauern. So sehr ich Panzner als Strauß- und Liszt-Dirigenten preisen mußte, hinsichtlich der Auffassung von Beethovens c moll-Symphonie im zweiten Konzert stimme ich nicht mit ihm überein. Sein Temperament riß ihn darin zu sehr fort, die schönen Kantilenen kamen nicht voll zur Geltung, die Beethovenschen so charakteristischen Fermaten wurden nicht genügend bewertet. Wo aber findet man den Universalkünstler, dem jede Gattung von Musikwerken gleich gut liegt? Auch die gepriesene Sängerin Lula Mysz-Gmeiner überschritt in ihrer Wiedergabe Beethovenscher Lieder nicht die Grenze der Korrektheit, während das „Russische Trio“ der Gebrüder Preß und der Pianistin Vera Maurina-Preß das blasse Triple-Konzert op. 56 vorzüglich spielte. Eine Aufzählung der vielen zur Genüge bekannten Virtuosen, die bisher auftraten, ist überflüssig. Jedoch will ich berichten, daß der so lange in Amerika gewesene Emile Sauret hier sich wieder mit dem alten riesigen Erfolge hören ließ. Von den erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit hervorgetretenen Geigern halte ich Karl Flesch und Theodore Spiering für die gediegensten und bedeutendsten. Flesch findet bereits allgemeine Anerkennung, Spiering wird sie zweifellos erringen. In seinem letzten Konzert spielte er mit so überlegener Ruhe, so schlackenfreier Technik und durchgeistigter Auffassung, wie wenige Künstler. Auf blendende, virtuose Eigenschaften, Tongröße, Gefühlsduselei rc. legt er keinen Wert. Die frühere Nervosität scheint ganz geschwunden zu sein. Es war wahrhaft „klassisches“ Geigenspiel. Eine aus seiner Schule hervorgegangene junge Violinistin Nicoline Zedeler hatte sich mit einer Regerschen Sonate eine zu schwierige Aufgabe gestellt, ist aber immerhin ein starkes Talent. Viel Aufsehen erregt die kanadische, gleichfalls sehr jugendliche Geigerin Kathleen Parlow durch ihre außerordentliche Begabung in jeder Hinsicht. Aber nur, wenn sie die ungraziöse Bogenführung und den nur für das große Publikum berechneten, effektvollen Vortrag in künstlerische Bahnen nach guten Vorbildern gelenkt haben wird, kann man sie ernst nehmen. Mehr verspreche ich mir von der kleinen Pianistin Susanne Morvay mit ihrer schon jetzt kolossalen Fertigkeit und weitentwickeltem Verständnis. Neben den Konzerten von Liszt und Tschaikowsky (!), die ihre physischen Kräfte etwas überstiegen, trug sie ein Mozartsches mit viel Empfindung vor. Einen äußerst guten Eindruck machte mir die Pianistin Alice Ripper. In ihrem Spiel paaren sich gefühlvolle Tongebung, Farbenmischung, Temperament und Grazie in glücklicher Weise. — Der Komponist Max Vogrich brachte eine indische Legende „Die Kamadewane“ und Teile aus seiner Oper „Der Buddha“ zur Aufführung. In ersterem Werk, dem ich nur beiwohnen konnte, ist gerade kein großer Gedankenreichtum vorhanden, aber schöne Orchestereffekte, geschickte Verarbeitung exotischer Themen, wirkungsvoller äußerlicher Aufputz, teilweise wagnerisch. Zu rühmen ist die klare Disposition, die bei stärkster Besetzung immer durchsichtige Instrumentation. Viel mehr Eigenart zeigte sich in dem Liederzyklus „Aus dem Schi-King“ von Bernhard Sekles. Zwar finden sich auch hier Gemeinplätze neben ausgesprochen wundervoller Originalität, im allgemeinen überwiegt aber die Erfindung des bemerkenswerten Tonsetzers, von dem man noch viel Gutes erwarten kann. Anna Kämpfert war eine treffliche Interpretin. — Großen Beifall errang wieder der belgische Cellist Marix Lövensohn durch seinen warmen Vortrag, allerdings durch unaufhörliche Glissandi sehr beeinträchtigt. Er spielte unter der Leitung des Komponisten ein neues Konzert von Gernsheim, dessen langsamer Satz der Natur des Cellos bestens entspricht. Die Instrumentation ist nie überladen. Weniger Geschmack fand ich am Cellospiel Julius Klengels, es ist eben einzig und allein Cellospiel! Auch finde ich in den Bewegungen der rechten Hand so gar keine, den hörlosen Bogenwechsel begünstigende Logik. Das ist die erste Bedingung für gebundenen Vortrag. Klengel spielte mit dem hervorragenden Pianisten Otto Weinreich zwei Sonaten von J. L. Nicodé, deren zahlreiche gesangliche Episoden sehr schön und dankbar sind. Die großen technischen Schwierigkeiten brachte selbst der wegen seiner unbegrenzten Fertigkeit berühmte Cellist nicht absolut glücklich heraus. In einer Brahms-Matinee des neu gegründeten Trios G. Eisenberger-O. Schnirlin-F. Becker hörte ich eine hervorragende Wiedergabe des g moll-Klavier-Quartetts (mit Unterstützung von Ernst Breest). Konrad Ansorge bewältigte in seinem Konzert ein gewaltiges Programm: Brahms (d moll), Beethoven (Es dur), Schubert (Wanderer-Phantasie) und Liszt (A dur). Mir gefiel sein Spiel mehr als früher. Diesesmal war von der ehemaligen Derbheit wenig zu spüren. Sogar Zartheit fiel mir auf und in Beethovens Konzert eine Durchgeistigung, wie man sie nicht allzuoft antrifft. Zum Schluß muß ich noch des Konzerts des Dortmunder Philharmonischen Orchesters unter Leitung von G. Hüttner gedenken. Es waren prächtige Leistungen! Das Zusammenspiel, aber besonders die Auffassung des Dirigenten verdient hohes Lob. Die vierte Symphonie in e moll von Brahms übte in dieser Ausführung auf mich einen nachhaltigen Eindruck aus. Eine Bravourleistung war Richard Straußens „Till Eulenspiegel“. Hüttner ist eine Individualität und hält sich von aller Schablone fern. Als Solist wirkte Henri Marteau mit, der in höchster Vollendung das nur sehr wenig originelle A dur-Konzert von Christian Sinding spielte.

Arthur Laser.

Richard Wagner im Jahre 1862.

Frankensteins Richard Wagner-Jahrbuch mit Bewilligung des Verlages von Hermann Paetel in Berlin entnommen. (Text siehe S. 94.)

Frankfurt a. M. Im Opernhause hat es zwei Novitäten gegeben, die beide einiges Gemeinschaftliche hatten. Beide hatten einen österreichischen Komponisten zum Verfasser, und beide Dichterkomponisten sind Musiker und Dichter nur im Nebenamte. Zuerst trat der Rittmeister Freiherr von Erlanger auf den Plan mit einem Einakter, „Ritter Olaf“, dessen textliche Unterlage der gleichnamigen Romanze von Heinrich Heine entnommen ist. Daß Heine der größere Dichter von beiden ist, wird man mir aufs Wort glauben. Er faßt den schauervollen Stoff von dem Ritter, der die Königstochter verführte und dafür sterben muß, vorher aber als letzte Gnade noch ein Gastmahl erbittet mit der eindringlichen Gestaltungskraft des wahren Dichters zusammen. Herr von Erlanger (unter dem Pseudonym R. Langer) verbreitert und vergröbert diesen wirkungsvollen Stoff zu einer Schauer-Tragödie, die wegen ihrer derben Absichtlichkeit nicht mehr ernst genommen werden kann. Was das Textbuch schlecht macht, verbessert die Musik nun leider auch nicht. Diese ist nicht imstande, starke Stimmungen auszulösen, geschweige denn festzuhalten. Das liebenswürdige Talent des Komponisten reicht für harmlose Begebenheiten wohl aus, eine in die Tiefen der Leidenschaften hinabreichende und hinableuchtende Kraft vermag sie nicht herzugeben. — Ganz anders und viel ernster zu nehmen ist das Werk des österreichischen Gerichtsadjunkten Bittner, das den Titel führt „Die rote Gred“. Da ist schon das Textbuch — auch eine eigene Dichtung — von ganz anderem literarischen Werte. Die Handlung ist stimmungsvoll und birgt eine Menge poetischen Stoffes. Sie führt uns in die Landsknechtszeit des 16. Jahrhunderts. Die schöne, die verführerische, die rote Gred berauscht durch die kokette Natürlichkeit und die urwüchsige Leidenschaftlichkeit ihres liebebedürftigen, auf diesem Gebiete schon vielerprobten Wesens den unerfahrenen jugendlich schwärmerischen Hans,

den Sohn des Bürgermeisters. Während einer Schäferstunde mit ihm zündet der rachesüchtige Rivale die Stadt an. Das Volk, empört, schiebt die Schuld der roten Hexe zu. Sie kommt vors Gericht und soll verbrannt werden. Ihr Hans rettet sie. Wenig Dank erntet er dafür. In der Gefangenschaft lernte Gred den Stadthauptmann kennen. Ihm wendet sie ihre volle Liebe auf einmal zu. Aber nicht wie Carmen, die den liebt, der auch sie liebt. Das tut der Hauptmann nicht. Er verstößt sie. Sie sinkt ins Elend zurück, ein Opfer ihrer fluchbeladenen Vergangenheit, an der sie doch eigentlich unschuldig ist. Wenn ich auch dieses Textbuch nicht als ideal bezeichnen möchte, so bietet es doch starke poetische Erregungen und in den Liebesszenen eine tüchtige Dosis fein empfundener Lyrik. Auch hebt das Allegorische dieser Frauenfigur, das Rätselhafte und Unbegreifliche ihrer Handlungsweise, den Stoff aus den Niederungen eines gewöhnlichen Theaterstückes in die höheren Sphären dichterischen Wertes. Von der Musik kann man auch hier nur konstatieren, daß Herr Bittner gute Begabung verrät, und daß er die einschlägige Literatur mit dem Herzen eines guten Musikers und mit dem Kopfe eines scharfdenkenden Theoretikers studiert hat. Da fehlt es nicht an allen möglichen Effekten, die auf dem Theater wirksam sind. Fürs Volkstümliche ist (melodisch angesehen) die Begabung am stärksten. Darüber hinaus versagt die Erfindung. Als Erstlingsarbeit aber alle Hochachtung! Die Aufnahme war günstig, weil Kapellmeister Dr. Rottenberg sich des Werkes mit großer Liebe und Sorgfalt angenommen hatte. Fräulein Schröder, ein neues und außerordentlich brauchbares Mitglied unseres Ensembles, gab der Titelheldin Wärme und Leben. Sie bot eine Glanzleistung. Ebenso vorzüglich war Herr Gentner, unser temperamentvoller Tenor.

Hugo Schlemüller.

Köln. Das erste Gürzenich-Konzert hat ein musikalisches Ereignis gebracht: die Uraufführung von Max Regers „Variationen (Werk 100) über eine schlichte, lustige Melodie von J. A. Hiller", dem Vater des deutschen Singspiels. Sie sind Generalmusikdirektor Steinbach gewidmet, der erst seit vielleicht drei Jahren die Muse Regers genauer kennt, sie allerdings um so schneller bewundern gelernt hat und der im vorigen Winter der bekannten Orchesterserenade hier zu einer so überaus erfolgreichen Uraufführung verhalf. Daß auch Reger unseren Steinbach, den genialen Brahms-Ausleger, hoch verehrt, beweist vielleicht mehr noch als die Widmung, die wundervolle zweite Variation, in der sich Gebilde von entzückender Grazie, im Dämmerschein eines poesievollen, zarten Orchesterkolorits, über wiegende Bässe hinziehen, lebhaft genug an Brahms' B dur-Variationen gemahnend, um in diesem Tonstück eine kleine Sonderhuldigung für den langjährigen intimen Freund des Meisters der klassisch geformten Symphonie und der Variation in der von Beethoven überlieferten Gestalt erblicken zu lassen. Im übrigen schreibt Reger natürlich nicht Variationen wie Brahms, er beansprucht dafür zu viel Bewegungsfreiheit, er duldet keine Fessel, und wenn er sich auch in jeder Variation zärtlich des Themas annimmt, besonders zum Schluß durch reizvolle Kadenzbildungen, so läßt er seiner Umformungskunst und seiner reichen Phantasie doch im allgemeinen die Zügel schießen und seine kontrapunktischen Künste und seine staunenswerte Begabung für die Gleichzeitigkeit der verschiedenartigsten Linienführung nicht selten wahre Orgien feiern. Aber das alles wirkt doch klarer, als man auf dem Papier manchmal glauben möchte, da die Art seiner Orchesterbehandlung die Plastik fördert und nicht bloß klangkoloristisch an der Stimmungsmalerei einer jeden — auch der Charakteristik und dem poetischen Gehalte nach ein kleines Meisterstück bildenden — Variation lebhaft beteiligt ist. Reger verwendet je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, ein Kontrafagott, zwei Trompeten, vier Hörner, zwei Tenorposaunen, je eine Baßposaune und Baßtuba, drei Pauken, eine Harfe und das oft geteilte Streichorchester, aber er verwendet sie individueller als früher, er bildet einzelne Chöre daraus, von denen er bald diesem, bald jenem die Herrschaft einräumt und die er zu starker Kontrastwirkung benutzt. Das Orchester strömt oft eine berückende Klangschönheit aus, unterstützt aber nicht minder den Humor, der in der vierten Variation, man möchte fast sagen Formen von zyklopischer Urwüchsigkeit annimmt. Ein feines Ohr für Rhythmik setzt die fünfte Variation voraus, ein Andante mit dem Wechsel von $^3/_4$- und $^2/_4$-Takt. In Tarantellenform rauscht die siebente vorüber mit leidenschaftlichem Temperament. Etwas Bachisch mutet die folgende in Fis dur an. Da heißt es aufpassen im Orchester, wenn sich bei der Fülle von durchgehenden Noten und Vorhalten nicht Momente ergeben sollen, die akkordisch fixiert, unerhörte Dissonanzen darstellen würden. Der elften Variation folgt die Schlußfuge, wahrhaft grandios im Aufbau, ein Stück von erstaunlicher kompositionstechnischer Meisterlichkeit und einer ganzen Reihe von Höhepunkten, unter denen wieder die Coda mit dem Effekte einer unvergleichlichen Schlußsteigerung kulminiert, eine Kombination des ersten Fugenthemas (Streicher und Holz), des zweiten (Hörner und Trompeten) und der Anfangstakte des Variationsthemas in den Posaunen und der Tuba. In tadelloser Ausführung, mit einer nicht zu überbietenden Klarheit bis ins kleinste Detail und doch von warmem Leben erfüllt im Vortrag, erzielten die Variationen einen glänzenden Erfolg, den wiederholte Hervorrufe des Komponisten besiegelten. Steinbach gedenkt, wenn eben möglich, die Variationen noch einmal in dieser Saison zu machen. Eine Aufführung bedeutet bei Werken dieser Art ja auch so wenig. — Im ersten Teil des Konzerts huldigte man den Manen Joachims durch eine Aufführung des ungarischen Konzerts und der Szene der „Marfa" aus „Demetrius", jenes durch Halir mit technischer Meisterschaft, wenn auch ohne viel Persönlichkeit gespielt, diese durch Frau Schnaudt-Erler (München) besonders in der edlen Melodik, weniger im Deklamatorischen wirksam vorgetragen. Erst in Liedern Regers leistete die Dame Bedeutsames, darin freilich auch in seiner Art Vollendetes. Im zweiten Gürzenichkonzert feierte die geniale heimische Pianistin Elly Ney Triumphe sowohl als fein stilisierende Mozart-Spielerin (B dur-Konzert) wie als moderne, alles vermögende Virtuosin in Richard Straußens Burleske. Der Gürzenichchor sang die achtzehn Minuten währende, achtstimmige unbegleitete Motette „Singet dem Herrn" von Bach makellos rein im Ton, unter restloser Erfüllung der enormen physischen Anforderungen, und das Orchester spielte mit hinreißendem Farbenschwung Dvořáks an eigentlichem musikalischem Gehalt nicht gerade reiche Symphonie „Aus der neuen Welt". — Im Opernhaus gab es bisher noch keine Uraufführung, wohl Neueinstudierungen und örtliche Premieren. So machte man einen Versuch mit Ponchiellis „Gioconda", deren an Sensationen überreicher Text mit Gift, Dolch, Mord und Selbstmord gar nicht so anmutet, als ob die Oper schon über dreißig Jahre alt wäre, und als ob der hochgebildete Arrigo Boito, der sich hinter dem Anagramm Tobia Gorrio verbirgt, dieses nach dem Muster der französischen großen Oper gezimmerte Libretto verfaßt hätte. Ponchiellis Musik ist gottlob viel harmloser, sie ist so voller Melodie, daß die Charakteristik — wenigstens was die vom modern gewöhnten Ohr verlangte Schärfe betrifft — nur bis zu einer bescheidenen Grenze gehen kann. Besser gearbeitet als so manches von Ponchiellis Lehrer Verdi, den sie an Originalität und dramatischer Kraft freilich nicht im entferntesten erreicht, macht sie auch in der Instrumentation einen sehr guten Eindruck. Doch ist so vieles durch Jungitalien überholt, auch durch Ponchiellis Schüler Puccini, auf dessen Tosca übrigens einige Stellen direkt hinweisen. Die hiesige Aufführung mit Frau Gußzalewicz (Gioconda), Frau Rohr (Mutter), den Herren Liszewsky (Barnaba) und Batz (Enzo) in den Hauptrollen und unter Lohses Leitung ist vorzüglich. Viel höher steht ohne Frage Weingartners „Genesius" (der doch viel besser ist, als sein in Berlin einst begründeter Ruf), und nicht nur wegen des größeren Reichtums an zur Verwendung gelangten moderneren harmonischen und orchestralen Mitteln. Gewiß ist Weingartners Genesius bis zu gewissem Grade „Kapellmeistermusik", da die Ursprünglichkeit im höheren Sinne des Wortes fehlt und die Einheitlichkeit des Stils, aber es ist doch ein sehr bühnenwirksames, vornehmes Werk, das auch in den gewollten Effekten die ästhetische Linie nie aus dem Auge verliert und dem der Lebenshauch warmer Empfindung nicht versagt blieb. In der wundervollen Inszenierung Wymetals, den wir leider an Leipzig verloren haben, ist der Genesius hier mehrfach mit großem Erfolge gegeben worden, zuletzt noch am 3. Oktober unter der Leitung des Komponisten, der dabei mit den Hauptdarstellern (Rémond, Frau Gußzalewicz und Liszewsky) sehr gefeiert wurde. Von großem künstlerischen Erfolg war auch die Neueinstudierung von d'Alberts spannendem und doch auch nicht wenig Genialität bekundenden Musikdrama „Tiefland" begleitet, mit Frida Felser, zweifellos eine der dramatisch fesselndsten und stimmbegabtesten deutschen Opernkünstlerinnen, in der Rolle der Maria. Aus den Darbietungen des überreichen Spielplans hoben sich u. a. noch besonders heraus: „Tosca", „Carmen", „Fidelio", „Holländer", „Tristan", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Salome", „Walküre" und „Joseph in Aegypten", um die sich unsere wiederholt genannte Primadonna und der mehrerwähnte Heldentenor, sowie Frau Felser (Carmen) und Herr Whitehill (Scarpia, Holländer, Kurwenal, Wolfram, Telramund, Jochanaan und Wotan) besonders verdient machten.

Karl Wolff.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Bayreuther Festspiele. Die nunmehr endgültig festgesetzten nächstjährigen Festspiele werden in der Zeit vom 22. Juli bis 20. August stattfinden und zwei Aufführungen des „Ringes des Nibelungen", sowie sieben Parsifal- und fünf Lohengrin-Aufführungen umfassen. Aufführungstage sind: Lohengrin 22. und 31. Juli, 5., 12. und 19. August; Parsifal 23. Juli, 1., 4., 7., 8., 11. und 20. August; Der Ring des Nibelungen: Das Rheingold 25. Juli und 14. August; Die Walküre 26. Juli und 15. August; Siegfried 27. Juli und 16. August; Götterdämmerung 28. Juli und 17. August. Die Ausgabe der Eintrittskarten beginnt am 1. März 1908. Vormerkungen auf Plätze werden schon jetzt entgegengenommen, sie haben sich auf eine Reihe von Aufführungen (mindestens vier Tage) zu erstrecken, insbesondere werden Karten zu Aufführungen des „Ringes des Nibelungen" auch späterhin nicht getrennt, sondern nur für den ganzen Zyklus abgegeben.

— „Salome" von Richard Strauß ist bei der Premiere am Hamburger Stadttheater enthusiastisch aufgenommen worden. Edyth Walker sang die Titelrolle, Birrenkoven den Herodes.

— Zumpes Oper „Sawitri" hat am Schweriner Hoftheater unter Leitung des Hofkapellmeisters Kähler die Uraufführung erlebt. Darsteller und Textdichter, Graf Sporck, konnten am Schluß den Dank des Publikums entgegennehmen.

— Marschalks romantisches Liederspiel „Aucassin und Nikolete" hat es bei der Uraufführung am Stuttgarter Hoftheater zu keinem Erfolge bringen können und wurde am Schluß abgelehnt. (Der Bericht über das Stück und über die bisherige Opernsaison mußte wegen Raummangels zurückgestellt werden.)

— Unter Peter Raabes Leitung hat in Weimar die Aufführung von Emile Paladilhes „Le passant“ und Gounods „Philemon und Baucis“ stattgefunden. Beide in Deutschland so gut wie unbekannte Werke wurden freundlich aufgenommen.

— „Hans Jürge“, einaktige Oper in zwei Abteilungen von A. W. Berner hat im Stadttheater zu Magdeburg die Uraufführung erlebt.

— Die Zeitschrift „Le Théâtre“ wird in dieser Saison einen Theatersaal in Paris mit der Aufführung älterer komischer Opern einweihen. Als Eröffnungsvorstellung ist Cimarosas „Matrimonio secreto“ geplant, die im Urtext gesungen wird.

— Puccini ist damit beschäftigt, ein neues Drama des Autors der „Butterfly“ in Musik zu setzen. Es trägt den Titel: „Das Mädchen des Westens“ und spielt in Kalifornien, im Jahre 1849, zur Zeit der Entdeckung der kalifornischen Goldfelder. Die Handlung ist wildromantisch.

— In polnischer Uebersetzung ist im polnischen großen Theater zu Warschau zum ersten Male Rich. Straußens „Salome“ unter der Leitung E. N. v. Rezniceks aufgeführt worden. Die Blätter sprechen sich in den lobendsten Worten über die künstlerische Höhe der Aufführung aus, die großen Eindruck machte.

*

— Der Musikverein in Osnabrück unter Leitung Robert Wilmanns veröffentlicht sein Winterprogramm. Er veranstaltet fünf Konzerte, in denen u. a. Brahms (Symphonie I), Haydn (Symphonie II), Rob. Schumann (Symphonie II), Liszt (Legende von der heiligen Elisabeth), Rich. Strauß (Serenade für Blasinstrumente), Sinding (Violinkonzert I), Mozart (Konzert für 2 Klaviere), Bach (Johannispassion), Georg Schumann (Lieder, Sehnsucht für gemischten Chor und Orchester) zur Aufführung gelangen. Die beiden Kammermusikabende bringen Glazounoff (Quartett op. 64), Beethoven (Klaviertrio op. 70, Nr. 1), Schubert (Quartett d moll), Mozart (Quartett C dur), Brahms (Trio op. 104) und Marteau (Quintett für 2 Violinen, Bratsche, Violoncello und Klarinette, 8 Lieder mit Streichquartett).

— Die Großherzogl. Musikschule in Weimar hat in ihrer 184. öffentlichen Aufführung eine kleine Suite für Streichorchester von Elisabeth Urtel und ein Phantasiestück für großes Orchester von Otto Landmann — beide Stücke im Manuskript — unter Leitung von Max Volland aufgeführt.

— In Heilbronn hat der sehr rührige Musikdirektor Karl Hirsch eine Liszt-Feier veranstaltet, die mit einem Vortrag über Franz Liszt und sein Oratorium „Die Legende von der heil. Elisabeth“ begann. Am Tag darauf fand in der Kilianskirche eine Aufführung des Werkes statt, der sich am nächsten Tage (einem Sonntag) eine zweite anschloß. Diese Anordnung ist durchaus zu begrüßen und verdient weiteste Beachtung und Nachahmung. An einer Matinee mit Werken Liszts beteiligten sich als Solisten Johanna Dietz, Marg. Eußert und Karl Hirsch. Elisabeth Diergart, Otto Süße, Hermann Ruoff wirkten weiter an der Feier solistisch mit. Den Chor stellte der neugegründete gemischte Chor des Musikdirektors Hirsch, der heute schon auf schöner Höhe steht. Das Orchester bildete die auf 60 Musiker verstärkte Regimentsmusik.

— In Eßlingen hat der Oratorienverein unter Leitung seines Dirigenten Nagel das Oratorium „Die Jungfrau von Orleans“ von Karl Lorenz in einer gut vorbereiteten Aufführung zu Gehör gebracht. Das Werk des Stettiner Musikdirektors und Nachfolgers von Karl Löwe steht über dem Durchschnitt der meisten seiner Gattung und erhebt sich in einzelnen Stellen zu innerlich packenden Momenten.

— In Paris wird unter dem Namen „Concerts d'Avant-Garde“ das bekannte Pariser Verlagshaus P. Lafite eine Reihe von Konzerten veranstalten, in denen ausschließlich junge unbekannte Tondichter auftreten sollen.

— Der Pariser Violinvirtuos Marcel Clerc, der bereits seit einigen Jahren mit Erfolg in Deutschland auftrat, unternimmt eine neue Konzerttournee durch die deutschen Musikstädte. Er spielte in Hamburg und Bremen u. a. zum erstenmal eine Sonate für Klavier und Violine von Silvio Lazzari (op. 24), eine in G dur von Guillaume Lekeu und zwei Präludien in As dur und g moll von Ernst Moret.



Kunst und Künstler.

— Degeneration und Regeneration in der Musik. Ich hätte nicht gedacht, daß Max Reger meine unter obigem Titel in dem Deutschen Musikerkalender pro 1908 gedruckte Bluette so gründlich mißverstehen würde, wie seine hitzige Erwiderung auf dieselbe in Nr. 3 dieses Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung“ dokumentiert. Die Tendenz derselben hätte ihm doch aus dem Umstande klar werden können, daß ich in ihrer Gesellschaft sein Bild mit einer biographischen Skizze aus der Feder eines seiner Verehrer erscheinen ließ (nachdem Karl Straube abgelehnt, Fritz Stein). Wie kommt Herr Reger dazu, sich mit dem „Reiter zur Linken“ zu identifizieren? Hat er gar nicht daran gedacht, daß doch auch in der Mitte einer reitet, von dessen schlotternden Gebeinen die Sage nichts weiß? Durch das mich vollständig überraschende Bekenntnis Regers zur Fahne von Richard Strauß ist aber die Absicht meines Artikelchens gründlich zu Wasser geworden. Unter diesen Umständen hat es keinen Sinn, auf den weiteren Inhalt seiner Erwiderung einzugehen.

Leipzig, November 1907. Hugo Riemann.

— XX. Deutscher Evangel. Kirchengesangvereinstag in Stuttgart. Bei seiner Tagung im Oktober konnte der Deutsche Evangel. Kirchengesangverein auf sein 25jähriges Bestehen zurückblicken. Er tat das an der Stätte, wo er vor 25 Jahren gegründet worden ist. Damals unter Führung D. Köstlins, des Trägers der Idee, daß der kirchliche Chorgesang organisch in den evangelischen Gottesdienst als eine Sache der Kirche und als ein Dienst an der Gemeinde sich einfügen solle; ein Gedanke, für dessen Verwirklichung zuerst im Evangel. Kirchengesangverein für Württemberg gearbeitet worden war, bald unter freudiger Mitarbeit der Hessen, der Pfälzer, der Badener, der kirchenmusikalischen Kreise von Frankfurt a. M. Von diesen Vereinen aus hat sich der Bund Gleichgesinnter und Gleichstrebender auf ganz Deutschland ausgedehnt. Und so konnte der Deutsche Evangel. Kirchengesangverein mit 21 Landes- und Provinzialvereinen, mit 2020 Ortskirchenchören, mit 70000 Sängern und Sängerinnen sein zweites Vierteljahrhundert antreten. Daß innerhalb des Vereins nicht nur kirchliche, sondern auch gute kirchliche Musik und kirchliche Musik gut gepflegt wird, das zeigte der festliche Abendgottesdienst, bei dem unter Prof. Heinr. Langs Leitung 500 Sänger und Sängerinnen der Kirchenchöre Stuttgarts die Chorgesänge übernommen hatten; wie die darauf folgende abendliche Vereinigung schöne Proben gut gepflegten edlen weltlichen Gesanges als Zeichen künstlerischer Leistungsfähigkeit und ernster Musikpflege bot. Daß bei beiden Veranstaltungen auch schwäbische Tonsetzer mit ihren Gaben zum Wort kamen und in eindringlichen Weisen und kunstgerechtem Satz viel Schönes darboten, sei nebenbei bemerkt. In ersterer Beziehung wirkt Abels „Herr bleibe bei uns“ immer gleich erhebend; in letzterem zeigt Heinr. Lang sich stets als erfahrener Meister. — Die „Hauptversammlung“, bei der der Verein Begrüßungen der höchsten Behörden des Staates und der Kirche, auch der Landesuniversität, entgegennehmen durfte, erfüllte zunächst eine Pflicht dankbaren Gedenkens an den Begründer und Führer des Deutschen Evangel. Kirchengesangvereins, an den nicht lange vor der Jubelfeier gestorbenen Geh. Kirchenrat D. Heinr. Köstlin. In feinen Zügen und mit wärmsten Empfindungen schilderte Professor Dr. Sell aus Bonn das Lebenswerk und die Persönlichkeit Köstlins. Das Referat, durch das die Sache des Vereins auch auf dieser Tagung an der Jubelfeier neue Förderung erfahren sollte, erstattete Professor D. Spitta aus Straßburg. Er sprach über „Die Bedeutung der freiwilligen Kirchenchöre für die musikalische Erziehung des evangelischen Volkes“. Einem absprechenden Urteil der Künstler über die Leistungen freiwilliger Kirchenchöre, dem Vorschlag, sie durch leistungsfähigere besoldete Singchöre zu ersetzen, billigte der Redner zunächst die Berechtigung einer Kritik zu, die den Kirchenchören zu einer Mahnung zu intensiverer Musikpflege werden müsse; er setzte aber dem Standpunkt des Künstlers den des Liturgikers und den der Gemeinde entgegen. Der Beruf der freiwilligen Chöre werde es immer sein, in breiten Massen Lust an der Tonkunst und Verständnis für ihre edelsten Offenbarungen zu schaffen. So haben sie, soviel auch an Technik zu wünschen übrig bleibe, eine künstlerische Mission im Leben unseres evangelischen Volkes. Sie immer besser zu erfüllen, werden sie nur befähigt werden durch Pflege eines reinen Kunstidealismus, durch beständige Selbstkritik, durch Messen an den höchsten Maßstäben der Kunst und des gottesdienstlichen Lebens. Durch die Annahme einer Resolution sprach sich auch der Deutsche Evangel. Kirchengesangvereinstag im Sinne des Referenten dahin aus, daß er in den freiwilligen Kirchenchören einen unentbehrlichen und unersetzlichen Faktor für das gottesdienstliche Leben in Stadt und Land erblicke, und zwar sowohl nach der kirchlichen, wie nach der musikalischen Seite im Interesse der kirchlich-musikalischen Volkskunst. — Mit der Aufführung von Brahms' Deutschem Requiem, das der Verein für klassische Kirchenmusik auf die Tagung des Deutschen Evangel. Kirchengesangvereins verlegte, erhielt diese einen ebenso würdigen, wie musikalisch wertvollen Abschluß. R. I. H.

— Gedenkfeiern für Joseph Joachim. Eine große offizielle Trauerfeier hat die königliche Hochschule für Musik in Berlin veranstaltet. Als Vertreter des Kaiserpaares war der Kronprinz anwesend, ferner Prinz Friedrich Wilhelm aus Königsberg. Auch der Kultusminister Dr. Holle nahm an der Feier teil. Senat und Lehrkörper der Hochschule für die bildenden Künste und der Hochschule für Musik waren vollzählig erschienen. Ein Choral aus der Bachschen „Matthäus-Passion“ leitete die Feier ein; es folgte der Trauermarsch aus Beethovens „Eroica“. Dann hielt der gegenwärtige Verwalter der Direktorialgeschäfte der Hochschule, Professor Max Bruch, die Gedächtnisrede auf Joachim. Brahms' „Nänie“ beschloß die Feier. — Der Verein Beethoven-Haus in Bonn hat die Gedenkfeier seines Ehrenvorsitzenden und Ehrenbürgers der Stadt Bonn auf den 19. November festgesetzt. Eingeleitet wird die Feier durch die Ouvertüre zu „Hamlet“ von Joachim, dann spielt Professor Karl Halir Joachims Ungarisches Violinkonzert. Die für das Beethoven-Haus bestimmte Marmorbüste Joachims, nach dem Modell von Professor Otto Lessing in Berlin (eine Abbildung brachte die „Neue Musik-Zeitung“ in Nr. 1

dieses Jahrgangs), wird im Saale Aufstellung finden und bei dieser Gelegenheit mit einer Ansprache von Dr. Kretzschmar überreicht werden. Zum Schluß kommt Beethovens Symphonie Nr. 5, c moll, zum Vortrag. — Weiter haben sich die Universitäten Oxford und Cambridge mit dem Londoner Komitee der Joachim-Konzerte in Verbindung gesetzt, um den dahingegangenen gefeierten Meister durch ein feierliches Gedächtniskonzert zu ehren. Der 22. Januar ist für die Feier in Aussicht genommen; zur Aufführung gelangt Brahms' „Deutsches Requiem". Die Musikalische Gesellschaft der Universität Cambridge wird außerdem im November ein besonderes Gedächtniskonzert veranstalten, bei dem die „Eroica" aufgeführt wird. — In den deutschen Konzertsälen gedenkt man des Verstorbenen durch Aufführung einzelner seiner Werke.

— Kehraus. Ein Stimmungsbild aus der Wiener Hofoper. — Die Oper hat gegenwärtig keinen Direktor. Weingartner, der zukünftige, erledigt noch rasch seine letzten Angelegenheiten, und Mahler, der es (zurzeit) dem Namen nach noch immer ist, hat, gründlich angeekelt von den letzten Vorfällen, sein Amt an seine Kapellmeister abgegeben und hält sich zumeist im Auslande auf. Erscheint er bei seiner seltenen Anwesenheit in Wien einmal doch noch am Dirigentenpult, dann durchbraust stürmischer Beifall das Haus, den Mahler, ein abgesagter Feind jeglicher Demonstration, durch energisches Aufklopfen abschneidet. Ob die Sympathie des Publikums den schwergekränkten Mann für alle Ungerechtigkeiten und Undankbarkeiten entschädigen kann? — Allgemein fühlt man, daß eine ganz neue Aera im Anzuge ist. Das Ensemble geht auseinander, die Besitzer der schönsten Stimmen, Selma Kurz und Leo Slezak — so sehr Mahler gegen jegliches Starsystem war, bei diesen beiden konnte er es nicht verhindern — gravitieren nach dem Dollarlande. Ob dies klug von ihnen ist? An vielen Beispielen der letzten Zeit, van Dyck und Naval darunter, hat man gesehen, daß das scheinbar glänzende Wanderleben den Künstlern nicht das hielt, was es versprochen und daß sie mit allen Kräften nach der Wiener Hofoper zurückstrebten, wo ihr Platz im Repertoire und im Herzen des Publikums inzwischen anderweitig besetzt war und ihr verblassender Stimmglanz nur mehr kühler Hochachtung begegnete. — Weingartners Name läßt die stärksten musikalischen Leistungen erhoffen. Was man aber als Theaterdirektor von ihm erwarten darf, kann niemand sagen, hat er doch dem Bühnenleben seit Jahren ferngestanden. Vielleicht lächelt der kluge Mann ein wenig, wenn er sieht, wie der Komponistenname Weingartner, dem Wiener Musikleben sonst ziemlich fremd, sich nunmehr auf allen Konzertprogrammen breit macht. Nur die geistvolle Hofopernsängerin Gutheil-Schoder kann das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, schon vor Jahren für die Lieder ihres nunmehrigen Direktors tapfer Propaganda gemacht zu haben. Wird Direktor Weingartner uns auch eine Oper des Komponisten Weingartner bescheren? Es wäre zu wünschen, daß ein frischerer Zug in das monotone Repertoire käme. An Mahler lag das freilich nicht, sondern an der Indolenz des Publikums. d'Albert, eins der stärksten jüngeren Talente, hat sich in Wien noch immer keinen Platz erobert, allerdings kennt man seine kraftvollste Oper „Tiefland" hier nicht. Pfitzners „Armer Heinrich", Kloses „Ilsebill", Schillings' „Moloch" und „Ingwelde" sind hier Unbekannte. Und gar erst die alten Opern! Unsere Generation kennt Cornelius' „Barbier" gar nicht mehr, vom „Cid" überhaupt nicht zu reden. Wie schön wäre es, den lieben alten „Freischütz" einmal gut gesungen zu hören, vorausgesetzt, daß uns Weingartner zu einer richtigen „Agathe" verhilft. Wie lange haben wir keinen „Orpheus" gehört! Fürwahr, die Arbeit, die den neuen Direktor erwartet, ist nicht klein. Es gilt das Repertoire zu verbessern, Künstler zu schaffen, vor allen Dingen aber das Publikum zu erziehen. An der Wiener „Gemütlichkeit" ist Mahler gescheitert und man kann nur wünschen, daß der große Künstler, der jetzt an seine Stelle tritt, sich mit Geduld, Stetigkeit und Unempfindlichkeit wappnen möge, um seine ernste Arbeit zu einem glücklichen Ende zu führen. L. A.

— Von den Theatern. Nach einem Zeitraum von nahezu 6 Jahren ist in Stuttgart endlich — die Platzfrage für das neue Hoftheater gelöst worden. Damit ist etwas gewonnen, wenn auch noch nicht viel. Die Angelegenheit, die jahrelang die Gemüter bewegt und im letzten Moment noch zu lebhaften Diskussionen geführt hat, ist, trotz aller öffentlicher Proteste, dahin entschieden worden, daß der botanische Garten von seiner jetzigen Stelle verschwindet, um dem neuen Theater (Opernhaus und Schauspielhaus vereinigt) nach den Plänen des Oberbaurats v. Reinhardt Platz zu machen. Der botanische Garten grenzt an die Anlagen. Ein Schwabenstreich schlimmster Art, einen prächtigen Teil dieser herrlichen Anlagen im Interesse des Neubaus zu zerstören — andere Städte geben Hunderttausende für ein paar grüne Inseln im Häusermeer aus —, wurde glücklicherweise noch verhütet. Dem allgemeinen Wunsche hätte die Wahl des Marstallgebäudes für das neue Theater, wenn es auf dem Platz des alten abgebrannten durchaus nicht errichtet werden sollte, entsprochen. Aber die Gäule behalten ihre Behausungen, wie die berühmten königlich bayrischen Wildsäue ihren Forstenriederpark bei München.

— Künstler contra Kritiker. Wir erhalten folgende Zuschrift aus Straßburg, die wir nach dem Grundsatze Audiatur et altera pars nicht zurückweisen wollen: „Herr Dr. Altmann, prakt. Arzt und Musikkritiker der ‚Straßburger Post', veröffentlichte einen Bericht über eine Prozeßverhandlung zwischen mir und ihm, in welcher er wegen Beleidigung verurteilt wurde. Bei dieser Gelegenheit sucht er sich natürlicherweise möglichst reinzuwaschen, und wärmt gleichzeitig alle seine objektiv unwahren und beleidigenden Kritik- und Privatäußerungen wieder auf. Ich habe weder Zeit noch Lust mich nochmals damit zu befassen. — Damit jedoch die nicht in Straßburg lebenden Leser der ‚Neuen Musik-Zeitung' sich ein richtiges Bild machen können, diene zur Aufklärung folgendes: Eine ‚Kritik', wie sie Herr Dr. Altmann voriges Jahr in Nr. 11 der ‚Neuen Musik-Zeitung' gegen mich geschrieben hat, hätte er hier nicht zu bringen wagen dürfen. In einem auswärtigen Blatte, wo doch eventuell anzunehmen ist, daß nur wenige Straßburger etwas davon erfahren, womöglich ich selbst nicht, läßt sich aber so eine kleine künstlerische Ehrabschneidung schon eher riskieren. — Nun, wie man hier über den Fall denkt, das bewies der ostentative Beifallssturm, mit dem ich nach der Verurteilung Altmanns bei meinem ersten Erscheinen am Dirigentenpult vom Publikum begrüßt worden bin. — Herr Dr. Altmann hat sich den schwersten Vorwurf, der einem Kritiker gemacht werden kann: Illoyalität und Mangel an Objektivität zweimal öffentlich in der ‚Straßburger Post' von verschiedenen andern Seiten sagen lassen, ohne dagegen Klage zu erheben. — Das ist für mich genügend. Er bezichtigt seine Kollegen der ‚Denunziation' und spricht von ‚einzig in ihrer Art dastehenden Zuständen der Kritik in Straßburg'. In Wahrheit ärgert er sich, daß seine Versuche, seine Kollegen der Kritik zu Helfershelfern für seine Privatintrigen und Quertreibereien zu gewinnen, fortgesetzt scheitern. Augenblicklich ist ein zweiter Prozeß im Gange: diesesmal Kritiker contra Kritiker. Und soviel ich weiß, folgen noch weitere. Die kritische Tätigkeit des Herrn Dr. Altmann wird dadurch die gebührende Beleuchtung schon erhalten. Albert Gorter (Straßburg)."

(Nachschrift der Red. Wir enthalten uns zunächst jedes Eingreifens in diese unerquickliche Kontroverse, möchten Herrn Kapellmeister Gorter aber doch erwidern, daß wir den schweren Vorwurf der „künstlerischen Ehrabschneidung" in der angeführten Kritik Dr. Altmanns nicht erblicken können. Solchen Absichten blieben die Spalten der „Neuen Musik-Zeitung" überhaupt verschlossen. Wir behalten es uns vor, auf die Angelegenheit noch zu sprechen zu kommen.)

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen und Ernennungen. Max Reger ist nach nur halbjähriger Wirksamkeit als Universitätsmusikdirektor in Leipzig der sächsische Professorentitel verliehen worden. — Der Fürstl. Lippesche Professor, Hofpianist Heinrich Lutter, hat den preußischen Professorentitel erhalten. — Dem Musikdirektor J. Cleuver in Middelburg ist der Oranje-Nassau-Orden verliehen worden. Es ist, wie man uns schreibt, das erstemal, daß einem deutschen Musiker diese Auszeichnung in Holland zuteil wird.

— Eugen d'Albert hat in der zweiten Hälfte des Oktobers sein 25. Künstlerjubiläum gefeiert. Er debütierte als Pianist in Köln.

— In Stuttgart ist im Alter von 78 Jahren Karl Müller-Berghaus gestorben. Er gehörte mit drei Brüdern als erster Violinist dem jüngeren Müller-Quartett an, das sich nach Auflösung des älteren aus den vier Söhnen von Karl Friedrich Müller bildete. Als Müller-Berghaus in Rostock Kapellmeister geworden war, übernahm Leopold Auer die Führung des Quartetts, bis es durch die Anstellung des Cellisten (Wilhelm Müller) als Lehrer an der Hochschule in Berlin definitiv aufgelöst wurde. Karl Müller-Berghaus (Berghaus ist der Mädchenname seiner als Sängerin früher sehr geschätzten Gattin Elvira) war dann auch Dirigent der Wiesbadner Kurkapelle und leitete einige Zeit die Privatkapelle des russischen Barons von Dervies in Nizza und war von 1881—86 in Hamburg tätig, ehe er sich dauernd in Stuttgart niederließ. Auch als Komponist und Orchesterbearbeiter hat sich Müller-Berghaus einen geachteten Namen erworben.

— Der Liederdichter Julius Gersdorff, dem die preußische Regierung erst kürzlich eine Jahresrente ausgesetzt hatte, ist in Weimar gestorben. Gersdorff hat auch in der „Neuen Musik-Zeitung" viele Gedichte veröffentlicht, die zahlreiche Komponisten gefunden haben. Auch er gehörte zu den gemütvollen Poeten, die bei der Verteilung der Erde etwas kurz weggekommen waren. Um so bedauerlicher ist es, daß sich der Lyriker des Genusses der staatlichen Rente nicht länger erfreuen konnte. Wir werden dem fleißigen Mitarbeiter ein ehrendes Andenken bewahren.

— In Wien ist im Alter von 71 Jahren der Komponist Franz Roth gestorben, der die Musik zu mehr als vierhundert Possen und Volksstücken geschrieben hat.

— In Paris ist Marie Saß, die 1861 an der Pariser Oper die Elsa in der denkwürdigen Aufführung des „Tannhäuser" kreierte und die berühmteste Selica in der „Afrikanerin" war, im Alter von 70 Jahren im Asyl von Saint-Périnés gestorben. Sie war die Tochter eines Militärmusikers, sang zuerst in einem Café-Konzert und wurde von Carvalho entdeckt und ausgebildet.

— Der Kapellmeister Jacopo Calascione ist in Venedig gestorben. Als er auf dem Markusplatz seine Musikkapelle dirigierte, fiel er plötzlich vom Podium und blieb auf der Stelle tot. Seit 32 Jahren leitete er das städtische Orchester. Calascione wird als der erste Kapellmeister bezeichnet, der in Italien Wagnersche Musik aufführte.

Schluß der Redaktion am 9. November, Ausgabe dieser Nummer am 21. Nov., der nächsten Nummer am 5. Dezember.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 5.

Stuttgart-Leipzig
5. Dezember 1907.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Fortschritt oder Verfall?

Von **Rudolf Louis** (München).*

Ueberblicken wir den Entwicklungsgang einer Kunst, deren Werden und Vergehen abgeschlossen in der Vergangenheit vor uns liegt, so bietet sich uns insofern immer das gleiche Bild, als die entwicklungsgeschichtliche Wertung, das Urteil, ob sich die Entwicklung der betreffenden Kunst in einem gegebenen Augenblicke aufwärts oder abwärts bewege, nicht an allen Punkten ihres Werdeganges mit gleicher Sicherheit abgegeben werden kann. Wir sehen die Kunst emporwachsen aus Anfängen, die in jeder Beziehung den Charakter des Unentwickelten und Primitiven tragen. Solange diese Kindheitsperiode andauert, erscheint jede Neuerung unverkennbar als positiver Fortschritt, jeder Schritt vorwärts als ein Gewinn für die Kunst, und es kann kaum einen Zweifel darüber geben, daß in dieser Zeit jede Wandlung ein Wachstum, jedes Älterwerden auch ein Größerwerden bedeutet. Umgekehrt, aber ebenso klar und leicht zu beurteilen ist der entwicklungsgeschichtliche Charakter am entgegengesetzten Ende der historischen Bahn. Da verrät alles, daß es abwärts, dem Verfall entgegengeht und jedes Weiterschreiten führt jetzt nicht mehr zu neuen Höhen empor, sondern immer nur noch tiefer hinab. Der entwicklungsgeschichtliche Wert des „Fortschritts" wird negativ: nicht daß man Neues gewinnt, sondern daß Altes, Wertvolles dahinschwindet, hat nun als das wesentliche und wichtigste Ergebnis all der geschichtlichen Veränderungen zu gelten, die ja gerade in solchen Verfallszeiten oft besonders rasch und gewaltsam vor sich zu gehen pflegen.

So unschwer solcherweise das aufsteigende Wachstum einer primitiven und das Absterben einer degenerierenden Kunst sich erkennen und beurteilen läßt, so heikel ist die Aufgabe, den jeweiligen entwicklungsgeschichtlichen Wert der dazwischenliegenden Zeiten abzuschätzen, der Zeiten, in denen die betreffende Kunst ihre höchste Blüte allmählich erreicht und überschreitet. Was sich in der Beurteilung jenes Jugend- und Greisenalters weniger störend bemerkbar macht, die Verschiedenheiten im individuellen Geschmack und Temperament des einzelnen Beurteilers treten hier deutlich zutage. Der eine möchte den Höhepunkt der Entwicklung an einer verhältnismäßig frühen, der andere an einer beträchtlich späteren Stelle ansetzen. Und während dieser geltend machen kann, daß die Kunst zu jener früheren Zeit doch noch nicht alle in ihr ruhenden fruchtbaren Möglichkeiten voll entwickelt hatte, kann der andere mit Recht auf die Merkmale von Ueberreife und beginnendem Verblühen hinweisen, die der vom ersteren bevorzugte spätere Zeitpunkt bereits erkennen läßt. Versucht man aber unter möglichster Ausscheidung der subjektiven Urteilsbeeinflussung durch persönlichen Geschmack und Liebhaberei zu einer Entscheidung zu gelangen, die Anspruch auf Objektivität und Allgemeingültigkeit zu erheben vermöchte, so wird man sich diesem Ziele immer nur bis auf eine gewisse Entfernung annähern, niemals aber es ganz erreichen können.

Die nie völlig zu überwindende Schwierigkeit liegt nämlich darin, daß in jeder künstlerischen Entwicklung die Elemente des Fortschritts und des Verfalls, des Gewinnes und Verlustes auf eine ganz eigenartige, untrennbare Weise aneinander gebunden und ineinander verschlungen sind. Derart nämlich, daß jede entwicklungsgeschichtliche Veränderung, die in irgend einem Sinne als Fortschritt angesprochen werden kann, in anderer Beziehung als Verlust und Einbuße zu gelten hat. Mag an einem bedeutsamen Wendepunkt durch kühne Neuerer noch so viel Wertvolles für eine Kunst gewonnen worden sein, immer

* Anm. der Red. Wir bringen heute unsern Lesern den ersten Abdruck aus einem neuen Buche von Rudolf Louis, betitelt „Die deutsche Musik der Gegenwart", dessen erster Teil in einigen Tagen bei Georg Müller in München erscheint. Die drei Kapitel dieses Teils lauten: Vom musikalischen Fortschritt. — Das musikalische Drama. — Symphonie und symphonische Dichtung. Der Inhalt des zweiten Teils enthält die Kapitel: Wort und Ton. — Konzertsaal, Kirche und Haus. — Ausübung und Pflege der Musik. — Die Wissenschaft und die Kritik. Ohne in allen Teilen mit Louis' Anschauungen übereinzustimmen, glaubten wir trotzdem, obigen Abschnitt als Leitartikel der heutigen Nummer voranzusetzen zu sollen. Behandelt er doch auch das Problem, an dessen Lösung die „Neue Musik-Zeitung" seit längerer Zeit eifrig mitarbeitet. Wir weisen unsere Leser heute auf Louis' Buch besonders hin und werden uns nach seinem Erscheinen eingehender damit beschäftigen.

wird es einen, und zwar einen wohlberechtigten Gesichtspunkt geben, unter dem der Gewinn als Verlust, die Neuerung als Zerstörung und Beraubung erscheint. Für alles, was eine Kunst im Laufe ihrer Entwicklung neu erwirbt, muß ein Preis gezahlt werden in Form eines Gutes, das damit, daß es an den Fortschritt „drangegeben“ wird, unwiderbringlich verloren geht. Aber anderseits ist fast immer auch die Kehrseite eines durch das historische Werden mit Notwendigkeit herbeigeführten künstlerischen Verlustes ein positiver künstlerischer Gewinn, und selbst Zeiten offenersichtlichen Verfalls sind nicht davon ausgenommen, daß die Kunst selten ganz ohne Entschädigung bleibt für die Wunden, die ihr die eigene Entwicklung schlägt: auch dann, wenn ihre Pfade unverkennbar abwärts führen, können sie oft den Fuß noch in neue, bisher unentdeckt gebliebene Länder weisen, und daß eine bestimmte künstlerische Richtung die Décadence sogar als ästhetisches Losungswort sich selbst auf die Fahne schrieb, das wäre ja niemals möglich gewesen, wenn es nicht auch für die Kunst eine Abendröte gäbe, die gerade solche Erscheinungen in besonders hellem Glanz erstrahlen läßt, die verraten, daß sich die Sonne zum Untergange neigt.

Wenn nun in dieser Weise Fortschritt und Verfall, Gewinn und Verlust im Verlaufe einer künstlerischen Entwicklung nicht bloß einander ablösen, sondern nebeneinanderherlaufend sich auf das mannigfaltigste durchkreuzen und ineinander verknoten, so leuchtet es ein, daß die genaue Abschätzung des entwicklungsgeschichtlichen Wertes einer jeden großen und einschneidenden Veränderung innerhalb des geschichtlichen Werdens unserer Kunst nur dann gelingen könnte, wenn es möglich wäre, jeweils in einer allgemein verbindlichen Weise zu bestimmen, ob bei einer solchen Wandlung mehr gewonnen als verloren wurde, ob die Neuerwerbung die Drangabe des guten Alten lohnte oder nicht. Wenn das nun schon bei der historischen Beurteilung einer Kunst der Vergangenheit nicht immer leicht fällt — und um so weniger leicht, je weiter man sich von solchen Zeiten entfernt, die, wie die Anfänge und Ausgänge einer jeden Kunst, mehr oder minder das Merkmal entwicklungsgeschichtlicher Eindeutigkeit aufweisen, — so wird es vollends zur baren Unmöglichkeit, wenn es sich um die Wertung von solchen Dingen handelt, die der Gegenwart oder der jüngsten Vergangenheit angehören. Denn da der Blick keines Sterblichen in die Zukunft zu dringen vermag, ist uns hier gerade das versagt, was bei solcher Beurteilung das entscheidende ist: das Fort- und Weiterwirken irgend einer wichtigen Veränderung bis zum letzten Ende zu verfolgen und zu sehen, wie die Saat der Vergangenheit und Gegenwart einmal aufgehen und zu was sie sich schließlich auswachsen werde.

Immerhin kann uns die geschichtliche Erfahrung manches lehren, was uns auch bei der Beurteilung der Gegenwart zugute kommt, und unsere Hoffnungen oder Befürchtungen sei es zu bestärken, sei es abzuschwächen vermag, wenn wir angesichts der verwirrenden Mannigfaltigkeit und Vieldeutigkeit der Bestrebungen und Erscheinungen in unserem heutigen Musikleben uns nicht mehr ganz zurechtfinden und in Zweifel geraten, ob wir uns denen anschließen sollen, die unter der jüngeren Musikergeneration zur Stunde gewiß noch in der Mehrzahl sind, — den Fortschrittsgläubigen, die stolz darauf sind, „wie wir's so herrlich weit gebracht“ und keinen Augenblick daran zweifeln, daß sich die Entwicklung unserer Musik immer noch und immer weiter aufwärts bewegen werde, — oder jenen anderen, deren Stimmen sich von Zeit zu Zeit (und zwar bezeichnenderweise in der jüngsten Vergangenheit immer häufiger) vernehmen lassen mit Unkenrufen vor einem unabwendbar drohenden oder gar schon hereingebrochenen Verfall unserer Musik.

Ueberall noch, wo eine Kunst sich ihrem Untergange zuneigte, traten gewisse Verfallssymptome auf, von denen anzunehmen ist, daß sie uns auch in der Gegenwart begegnen müßten, wenn jene Unglückspropheten recht hätten und wir tatsächlich in einer Periode musikalischer Degeneration lebten. Zu den wichtigsten und vielleicht auch untrüglichsten dieser Kennzeichen schienen mir immer gewisse Störungen in der Aufeinanderfolge und Ablösung von Wirkung und Gegenwirkung, von Aktion und Reaktion bei den jeweils zur Herrschaft gelangenden künstlerischen Richtungen zu gehören. Wie wir gesehen haben, ist dieser Wechsel* eine wesentliche und unerläßliche Bedingung für jede gesunde Höherentwicklung einer Kunst. Er kann zunächst einmal dadurch gestört werden, daß einer bestimmten, zu einem gewissen Zeitpunkt inaugurierten Richtung gegenüber die Reaktion entweder ganz ausbleibt oder doch nur so schwach erfolgt, daß sie nicht recht aufzukommen und gegen jene sich nicht durchzusetzen vermag. Weil jedes individuelle Streben, worauf es immer gerichtet sei und wie es immer formuliert werde, in der Kunst so gut wie anderswo, zuletzt mit Notwendigkeit der Einseitigkeit verfällt, weil schlechthin alles Wollen, bis in seine äußersten Konsequenzen hinein verfolgt, sich schließlich selbst ad absurdum führen muß, deshalb ist es unvermeidlich, daß ein solches Ausbleiben der Gegenwirkung und ausgleichenden Remedur in kürzester Zeit zur Dekadenz führe.

Aber so wenig der Wechsel von Aktion und Reaktion ganz aus der Entwicklung verschwinden darf, ebensowenig darf er zu rasch und in zu kurzen Intervallen erfolgen. Oft sehen wir nämlich in Zeiten des Verfalls auch gerade umgekehrt eine gewisse nervöse Hast und Unruhe in dem Ablauf von Wirkung und Gegenwirkung. Eine Richtung wird eingeschlagen, aber nicht lange genug eingehalten und wieder verlassen, noch ehe sie genießbare Früchte hatte zeitigen können. Die Reaktion tritt jeweils so früh ein, daß keine Richtung sich voll entwickeln und wahrhaft ausleben kann. Es entsteht ein rastloses Hin- und Herpendeln, ein Eilen ohne Zweck und Ziel, ein fortwährendes Säen ohne Ernte, der trügende Anschein eines Zuviel an strotzendem Wachstum, Todeskrankheit in der Maske übersprudelnder Lebenskraft.

Und noch ein Drittes, was uns nicht weniger selten begegnet, ist für Verfallszeiten charakteristisch: das nämlich, daß eine solche Zeit wohl oft selbst erkennt, wie es immer weiter abwärts geht mit dem, was ihr zumeist am Herzen liegt. Sie sucht dann die Ursache des Uebels und findet sie in jenem Ausbleiben der Reaktion, vermöge dessen eine gewisse Richtung, einseitig immer weiter verfolgt, dem Schicksal verfällt, sich und damit die Kunst selbst zu Tode hetzen zu müssen. Man weiß dann wohl, daß eine Reaktion nottut, verkennt aber, worin diese, wenn sie dem Leben dienen soll, einzig und allein bestehen kann. In solcher Lage verwechselt man nur allzugerne Reaktion mit Rückschritt und glaubt, der drohenden Degeneration dadurch steuern zu können, daß man zur Umkehr und Rückwendung mahnt. Wo solche Restaurationsversuche sich häufen oder gar die positive Reaktion — verstanden als eine zu Neuem führende Gegenwirkung — ganz verdrängen, kann man sicher sein, ein in seinen künstlerischen Kräften erschöpftes und verfallenes Geschlecht vor sich zu haben. Denn nur ein solches kann vergessen, daß innerhalb einer jeden künstlerischen Entwicklung die Forderung der Rückkehr zu etwas, was schon einmal da war, darum so ganz und gar absurd ist, weil sie etwas verlangt, was an sich unmöglich ist, und auch dann noch wertlos bliebe, wenn seine Verwirklichung im Bereiche der Möglichkeit läge.

Werfen wir nach diesen notgedrungen fragmentarischen und mehr nur andeutenden als ausführenden Erörterungen einen Blick auf die deutsche Musik der Gegenwart, so können wir zunächst einmal mit Genugtuung feststellen, daß man mehr denn je heute allgemein davon überzeugt ist, wie jegliches künstlerische Schaffen nur dann einen Sinn und Wert haben kann, wenn es als Schaffen eines Neuen, noch nicht Dagewesenen auftritt, und die begründete Hoffnung darf man wenigstens hegen, daß der rückschrittliche Aberglaube, der Wahn, als ob es jemals gelingen könne, eine natürliche Entwicklung auf-

---

* Nämlich die notwendige Korrektur der Einseitigkeit, die einer jeden künstlerischen Richtung anhaftet, eine Korrektur, die, wie an einer früheren Stelle des Kapitels ausgeführt wird, nur in einem vollständigen Umschlag der Entwicklung nach der entgegengesetzten Seite hin erfolgen kann.

zuhalten oder gar zurückzuschrauben, endgültig besiegt und beseitigt sei. Glaubt man wirklich in der Musik unserer Zeit Anzeichen des Verfalls zu erkennen, so möge man die Degeneration entweder als etwas Unabwendbares hinnehmen oder aber nach brauchbaren Mitteln und Wegen forschen, wie ihr hemmend zu begegnen sei. Aber das eine im Laufe der Jahrhunderte so vielfach angepriesene und immer wieder als wirkungslos, ja verderblich erkannte Heilmittel, den ohnmächtigen Versuch, die Entwicklung einer Kunst willkürlich in retrogradem Sinne beeinflussen zu wollen, den möge man ein für allemal aufgeben.

Für die Entscheidung der Frage, ob unsere Kunst — die ihr Kindheits- und wohl auch ihr Jünglingsalter ganz gewiß schon hinter sich hat — bereits an dem Punkte ihrer Entwicklung angelangt sei, wo ein allmählicher Abstieg nicht länger mehr aufgehalten werden kann, oder ob noch eine weitere Aufwärtsentwicklung mit einigem Recht von ihr erwartet werden dürfe, für diese Entscheidung könnte der in unseren Tagen so weitverbreitete zuversichtliche Glaube an ihre Zukunft wohl in doppeltem Sinne verwertet werden. Man könnte daran denken, in dieser Zuversicht Anzeichen eines seiner Sache gewissen, stolzen Kraftgefühls zu erblicken, man könnte sich aber auch daran erinnern, wie es gewissen Kranken eigentümlich ist, gerade dann sich am wohlsten und gesundesten zu fühlen, wenn ihr Zustand in jenes letzte Stadium getreten ist, wo die Katastrophe ganz unmittelbar bevorsteht. Auch andere kennzeichnende Merkmale unserer Zeit sind, auf ihre symptomatische Bedeutung angesehen, in ähnlicher Weise doppeldeutig. Wenn wir sehen, wie die sogen. „neuromantische" Richtung der deutschen Musik von der Mitte des vorigen Jahrhunderts ab sich in zähem Daseinskampfe allmählich durchsetzte, wie sie Schritt vor Schritt die Gegner verdrängte und schließlich selbst zu einer Art von ausschließender Alleinherrschaft gelangte, so dürfen wir uns zum mindesten des Einen getrösten: diese Richtung hat Kraft genug bewiesen, um all das voll zu entwickeln, was an lebensvollen Keimen und Trieben in ihr lag, zu früh ist jedenfalls die Reaktion gegen sie nicht eingetreten. Wie aber, wenn die hier wie überall im Laufe der Zeit als schlechthin unerläßlich sich herausstellende Reaktion gar nicht oder doch nicht kräftig genug eintreten sollte, um als wirkungsvolles Gegengewicht entscheidend in die Wagschale fallen zu können? Wenn die Einseitigkeiten und Uebertreibungen, die auch beim Verfolgen dieser Richtung nicht ausbleiben konnten, gar keine Korrektur in der Zukunft erfahren würden?
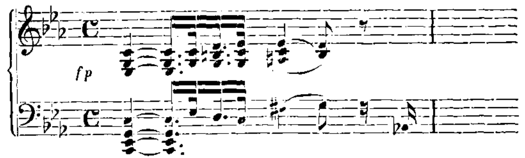
Die Befürchtung, daß dem so sein möchte, ist oft genug ausgesprochen worden, und gewiß nicht ohne Grund. Auch wer selbst innerhalb der musikalischen Neuromantik künstlerisch aufgewachsen ist, muß — sofern er sich nur einigermaßen Unbefangenheit und klaren Blick bewahrt oder wiedergewonnen hat — wohl anerkennen, daß diese Gefahr eine kurze Zeitlang wirklich drohend war. Doch meine ich, daß sie schon heute als überwunden gelten kann. Die Anzeichen, aus denen ich diesen Glauben schöpfe, treten zwar zur Stunde noch nicht überall so klar und offen zutage, daß man sie mit den Händen greifen und mit den Fingern geradezu auf sie hinweisen könnte. Aber sie sind vorhanden, wie namentlich der fast täglich zu erfahren Gelegenheit hat, der mit dem Wollen und Streben der heranwachsenden künstlerischen Jugend in ständiger Fühlung lebt. Gewiß ist es vielfach ein unsicheres Suchen und Tasten, was da zu beobachten ist, ein dunkles Ringen, des Ziels und Wegs noch kaum bewußt. Aber wenn man sich bemüht, das Gemeinsame an all dem aufzusuchen, was einem von solchem Treiben und Knospen gerade am hoffnungsvollsten berühren wollte, so wird man ganz unwillkürlich zu der Annahme gedrängt, daß die nächste Zukunft der deutschen Musik unter dem Zeichen einer ausgesprochenen Reaktion zu der heute fast ausschließlich herrschenden „modernen" Richtung stehen werde, einer Reaktion, die freilich nichts weniger als den Versuch einer Rückwendung zu Vergangenem bedeuten wird. Im Gegenteil: diese Reaktion wird vielleicht zwar in manchem auf die Kunst der Vorzeit zurückgreifen, sei es um sich im allgemeinen an ihr zu orientieren, sei es um einzelne Elemente aus ihr zu neuer Verarbeitung wieder aufzunehmen, und sie wird sich vor allem auch bemühen, ohne Not nichts preiszugeben von dem, was gerade die jüngste Vergangenheit an dauernd wertvollen, künstlerischen Gütern neu erworben hat. Aber sie wird in nichts jenem Schreckgespenste gleichen, das der Fortschrittsphilister so gerne an die Wand zu malen pflegt; denn trotz ihres bestimmten, ja scharfen Gegensatzes zu dem, was man in der Gegenwart gewöhnlich unter „modernen" musikalischen Anschauungen und Bestrebungen zu verstehen pflegt, wird sie ihrem Wesen nach sein: nicht grämliche Flucht in die Vergangenheit, sondern hoffnungsfreudiger Ausblick in die Zukunft, nicht Reaktion als Umkehr, sondern: Reaktion als Fortschritt.

Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke.
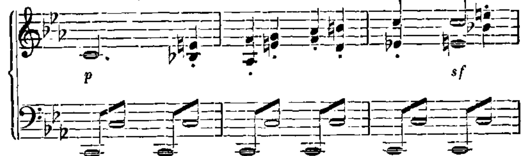
Von Dr. G. Münzer.

(Fortsetzung.)
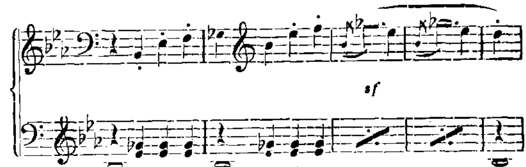
Der erste Satz der Pathétique beginnt mit einem schweren wuchtigen Einleitungssatze. „Introduktionen" in langsamem Tempo waren für Werke in allen möglichen Formen bei den Komponisten sehr beliebt. Sie dienten zunächst dazu, die Aufmerksamkeit des Hörers zu konzentrieren, bevor das eigentliche Stück begann, und standen oft nur im losen Zusammenhange mit diesem selbst. Solcher Art finden sich Einleitungen noch sehr häufig bei Haydn. Bei Beethoven hat auch die Einleitung tiefere Bedeutung. Der Meister schrieb über die Einleitung „grave", d. h. schwer:
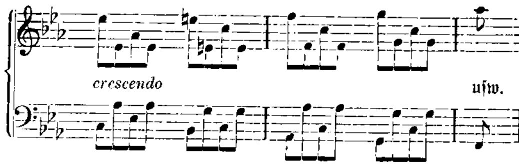


und schwer, drückend, furchtbar erscheint uns dieser Prolog. Diese niederschmetternden Akkordschläge! dieses verzweifelte Emporringen! das alles versetzt uns in namenlose, ängstliche Spannung. — Wir fühlen, von diesem seelischen Druck kann nur ein vulkanischer Ausbruch leidenschaftlichsten Empfindens erlösen. Wir bangen vor ihm und wünschen ihn doch herbei. Und in chromatischem Sturmlauf geht es hinüber in das klagende, brausende, empörte »Molto allegro e con brio«. In wildem Wüten fegt der Hauptsatz dahin. 39 Takte lang:
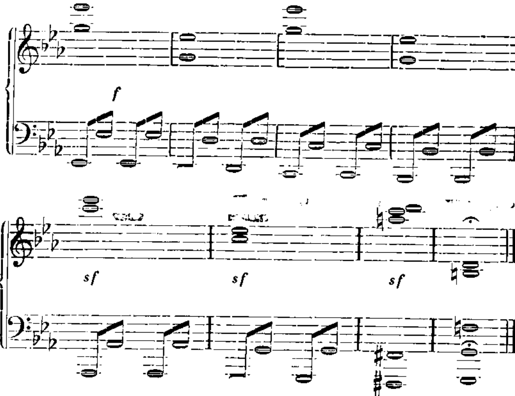


Ihm folgt der nicht minder temperamentvolle Seitensatz, dessen Thema unheimlich aus den Tiefen des Basses in die Höhe zuckt:



und endlich das Grollen des Schlußsatzes:
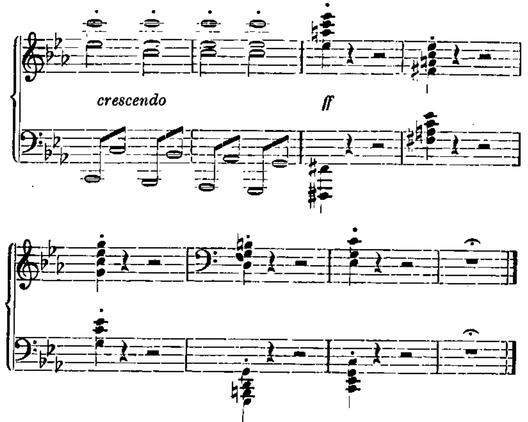


Machtvoll wirkt hier die — zweimalige, ringende — Gegenbewegung. Eine der kolossalsten Stellen, die der jüngere Beethoven schrieb. Das Ringen gilt der Dur-Tonart, Es dur. Sie wird auch erreicht — aber nicht behauptet. Stufe für Stufe, Schritt für Schritt muß das Eroberte preisgegeben werden. Während sich die Rechte noch an das es anklammert, sinkt die Linke von es nach d, c, b, as, g und zieht endlich auch die Rechte aus ihrer Höhe hernieder — auf den Dominantakkord der anfänglichen c moll-Tonart. — Fermate. — Pause der Erschöpfung:



Es ist wohl zu beachten, daß der Komponist auch in diesem, scheinbar fessellos, leidenschaftlich dahinbrausenden Stück, die Form auf das strengste gewahrt hat. Sie bildet hier so recht den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht. Man prüfe die Länge der einzelnen Sätze und ihrer Perioden und wird überrascht sein, über die Symmetrie und das Ebenmaß, das allenthalben herrscht.

Es müßte nach unserer Formel vom Sonatensatz nun nach dem ersten Teil sogleich die Durchführung beginnen. Das ist hier nicht der Fall. Vielmehr tritt vorher das Grave der Einleitung nochmals ein. Warum erscheint uns dieses langsame Intermezzo hier nicht als ein Einschiebsel? — Einmal ist das Thema des Grave verwandt mit dem des Allegro. Es läge also eine rein musikalische Verwandtschaft vor.* Sodann aber erscheint uns nach dem Vorüberbrausen des leidenschaftlichen Allegro der Wiedereintritt der dumpf-brütenden Anfangsstimmung psychologisch wahr. Der pathetische Ausbruch der Leidenschaft, den die Durchführung bringt, wirkt dann ebenfalls wie ein Seelenerlebnis. Das Hauptthema erscheint dabei in mannigfacher Gestalt wie zerrissen und in seine einzelnen Teile zerfetzt.

Das Gewühl der Tonarten kommt endlich auf der Dominante zum Stehen. Aus dem trüben Notenwirbel erhebt sich das Hauptthema. Abermals ein Ringen um die Höhe, und abermals ein vergebliches. In einer langen Achtelskala erfolgt der Absturz und es beginnt mit der Wiederholung des ersten Teiles die Schlußkatastrophe des Kampfes. Beethoven repetiert auch hier den ersten Teil nach der Durchführung ziemlich getreu — doch nicht ohne den Ausdruck im einzelnen zu steigern. Bemerkenswert ist nach dem Schluß der Repetition noch der Eintritt einer Coda. Es ist eine Erweiterung der Form, die Beethoven besonders liebte. Oft nimmt diese Coda bei ihm den Charakter einer zweiten Durchführung an, so daß dann aus der dreiteiligen Sonatenform eigentlich eine vierteilige wird. Hier faßt er in der Coda nur in scharfer epigrammatischer Art die Quintessenz des Satzes zusammen. Das Grave erklingt und das Hauptthema. Wie mit einem Fluch dröhnt es aus und damit der ganze Satz:



Die Sonatenform, wie wir sie an unsern beiden Beispielen kennen lernten, ist die größte, bedeutungsvollste, die die moderne Tonkunst kennt. Es gibt keine zweite, die in gleicher Weise gestattet, nicht nur Gegensätze einander gegenüberzustellen, sondern überhaupt die feinsten Stimmungsübergänge, ja ganze seelische Entwicklungen oder Ideenreihen darzustellen.

Bevor wir jedoch in der Betrachtung dieser Form fortfahren, müssen wir einen Augenblick innehalten, um ihren Begriff genau festzustellen und um Irrtümer zu vermeiden. Ein Tonstück, das in Sonatenform geschrieben ist — es ist nur von der modernen Sonate die Rede —, nennt man nämlich noch nicht „Sonate". Sondern eine Sonate ist vielmehr ein Tonstück, das aus zwei oder mehr Sätzen besteht, von denen aber mindestens einer die Sonaten**form** zeigen muß.*

Eine Sonate kann ferner auch für mehrere Instrumente geschrieben sein. Sonaten für drei Instrumente nennt man jedoch nicht mehr „Sonaten" sondern Trios, und je nach der Zahl der Instrumente: Quartette, Quintette usw. Sonaten für das Orchester nennt man Symphonien. Kompositionen in einem Satz in Sonatenform kommen auch vor, z. B. unter den Ouvertüren. —

Es gehört also zum Wesen einer modernen Sonate noch mehr als ein Satz in der betrachteten Sonatenform.

Was auf das leidenschaftliche stürmische Allegro der pathetischen Sonate als zweiter Satz folgt, wissen wir schon. Es ist jenes himmlische, milde Adagio, das wir bei der dreiteiligen Liedform kennen lernten (siehe Nr. 19 des vorigen Jahrgangs). Diese Aneinanderreihung ist keine willkürliche. Das Adagio ist nicht nur als Stimme des Trostes nach dem Unwetter des Hauptsatzes gedacht, sondern es weist auch musikalisch auf dieses hin. Denken wir hier nochmals an die „Schreckensnote", die wir inmitten des milden Stückes plötzlich auffahren sahen und denken wir nun an die letzten Akkordschläge des Allegro, so werden wir jene Bedeutung des Akkordes im Adagio noch ganz anders verstehen wie früher. — Dem Adagio folgt endlich noch ein letzter Satz in Rondoform. Er nimmt die leidenschaftliche Stimmung des ersten Satzes wieder auf, in der das ganze Werk schließt. Die pathetische Sonate

* Wie leicht zu sehen die aufsteigende Moll-Skala.

* Es finden sich noch unter den Sonatensammlungen Mozarts und Beethovens einzelne Werke als Sonaten bezeichnet, die streng genommen keine sind. So z. B. die A dur-Sonate mit den Variationen von Mozart, die Es dur-Sonate (quasi Fantasia) von Beethoven.

enthält also drei Sätze: je einen in Sonaten-, Lied- und Rondoform. —

Es ist jedoch die Wahl und Reihenfolge dieser Formen nicht Gesetz, sondern der Komponist kann für die Sonate aus dem reichen Schatz der musikalischen Formen jede wählen, die ihm für seine Absicht gerade recht dünkt. Es enthält z. B. die „Ehestandssonate" als zweiten Satz Variationen, als dritten ein dreiteiliges Scherzo. Die cis moll-Sonate von Beethoven bringt: dreiteilige Liedform, die dreiteilige Tanzform (Scherzo), Finale in Sonatenform. — Selbst kontrapunktische Formen finden sich. Da nun — wie wir gesehen — jede musikalische Form besondere Ausdrucksmittel bietet, die Sonate aber zugleich mit allen Formen auch alle Ausdrucksmöglichkeiten in sich vereint, so ergibt sich schon rein theoretisch, daß sie die höchste, größte Form der Tonkunst überhaupt sein muß. Das aber wollen wir uns sogleich weiter praktisch klar machen und betrachten einige Sonaten für Orchester, das heißt „Symphonien". (Fortsetzung folgt.)

Aus der
Selbstbiographie Karl Friedr. Zelters.

Von **Joseph Lewinsky** (Berlin).

Ein vergilbtes Büchlein, das mir der Zufall in die Hände geführt, hat gegenwärtig aktuelles Interesse. Es ist eine Lebensbeschreibung Karl Friedrich Zelters, herausgegeben von seinem Enkel Dr. Wilhelm Rintel und erschienen in Berlin 1861 bei O. Janke. Die anziehenden Schilderungen erhalten dadurch einen besonderen literarischen Wert, daß sie von Zelter selber aufgezeichnet sind, während Dr. Rintel nach Briefen und mündlichen Mitteilungen sie ergänzt hat. In dieser Autobiographie — die aus dem Buchhandel verschwunden ist — erfreut den Leser nicht allein das Charakterbild eines ehrenwerten und tüchtigen Mannes, dem durch seinen Briefwechsel mit Goethe eine, weit über seinen Beruf und Lebenskreis hinausreichende Berühmtheit vom Schicksal beschieden worden ist, sondern auch eine Reihe von kleinen sozialen Zügen und hübschen Sittengemälden des emporwachsenden Berlin aus dem 18. Jahrhundert. Bei der Lebensfrische des Buches kann ich mir um so weniger versagen, einen Extrakt daraus zu geben, als meine „Entdeckung" mit dem 75. Todestag Zelters in diesem Jahre (15. Mai 1907) zeitlich zusammenfiel. Das Manuskript, das Dr. Rintel zufällig in der Bodenkammer eines Gutes in Pommern fand, beginnt mit einem kurzen Vorwort, datiert vom 2. September 1806 — ist also in den trübseligsten Zeiten der Niederlage Preußens geschrieben, die der patriotische Verfasser in ergreifenden Worten beklagt.

Seine Lebensbeschreibung eröffnet der Freund Goethes mit der Mitteilung, daß er als ein „richtiges Berliner Kind" am 1. Dezember 1758 in der Münzstraße Nr. 1 geboren wurde. Sein Vater war Maurer und ein Handwerksmann von echtem Schrot und Korn. Wenn der Vater von der Würde seines Standes höchst eingenommen war, hatte der Sohn einen Widerwillen gegen alles Handwerk. Die Sätze, die ihm täglich gepredigt wurden: „daß nur Handwerk goldenen Boden habe", machten auf das künstlerisch gestimmte Gemüt des jungen Mannes nur geringen Eindruck. Der Vater ließ ihm Gymnasialbildung angedeihen, bestand aber darauf, daß er nach Beendigung der Schulzeit die Maurerprofession erlernen müsse. Ein musterhafter Schüler war Zelter nicht. Er verschweigt nicht seine Unarten, aber auch nicht manche löbliche Einzelheiten, die über seine geistigen Anlagen Aufschluß geben. Der Lehrer Nouret, ein alter Mann und Mitglied der französischen Kolonie, erzählte einst die Leidensgeschichte seiner geliebten Vorfahren mit so vieler Herzlichkeit, daß Zelter, sonst ein ungezogener Junge, dadurch innig gerührt wurde. „Ich verfertigte meine Relation über das Gehörte und las sie selber vor. Davon wurde der alte Mann so ergriffen, daß er seine Hand auf meine Schulter legte und sagte, er werde mich bei jeder Gelegenheit vertreten, wo man mein Herz und meinen Charakter verdammen wolle; ich sei ein guter Junge, und es könne aus mir etwas werden." Hören wir daneben auch die Art, wie Zelter die Schule verläßt. „Im Anfange des Jahres 1774 kündigte mir mein Vater an, daß es jetzt von mir abhänge, das Gymnasium zu verlassen, weil ich auf Ostern die Profession anfangen solle. Unterdessen solle ich in der Kunstakademie das Handzeichnen desto eifriger treiben und in der Geometrie wohl bewandert werden; dies alles tat ich gern und machte im Zeichnen Fortschritte. Doch fing nun auch das Gymnasium an, mir interessant zu werden. Ich saß in Sekunda und da es in meinem Willen stand, blieb ich noch, bis mich ein unangenehmer Zufall abriß. Ein Primaner, Budak, begegnete mir nach beendeter Lehrstunde in einem der dunklen Gänge, die nach Quarta führten; da wir beide schnell gingen, war es kaum vermeidlich, nicht aneinanderzustoßen. Er schimpfte mich einen Sekundanerknoten, der einem Primaner Platz machen müsse. ‚Warte!' schrie ich, ‚ich will dich knoten, du sollst mir lebenslang den Sekundanern aus dem Wege gehen!' So schleppte ich ihn nach Quarta, wo der Saal offen war, legte ihn über eine Bank und einen Tisch und drosch mutig auf ihn los. Er schrie ganz entsetzlich, eine Menge Menschen und endlich ein Polizeidiener liefen herbei; dieser führte uns beide auf die Polizeistube, wo wir zu Protokoll genommen wurden. Dieses Protokoll schien mir nicht besonders erfreulich, da so etwas von Meuchelei und Faustrecht darin vorkam. Ich ging nach Hause und sagte meinem Vater, daß ich gestern vom Gymnasium Abschied genommen hätte und willens wäre, nicht wieder zurückzugehen. So kam ich von dieser Schule und fing nun an, mehr Musik zu treiben, das indessen gar nicht recht von statten gehen wollte."

Sein Musiktreiben hatte wirklich einen durchaus vagierenden Charakter und die Vorbilder, die ihm in den Wurf kamen, entsprachen nur den bescheidensten Forderungen. Zelters Charakteristik des Stadtmusikus an der St. Georgenkirche ist das reizende Genrebild eines damaligen Stadtpfeifers. Dieser gute Mann ist von der Misere seiner Kunstgenossen so durchdrungen, daß er Zelter flehentlich bittet, aus seinem Hause fortzubleiben. Das arme und liederliche Leben in dem Hause des Stadtpfeifers, verglichen mit dem wohlhabenden geregelten Hausstande von Zelters Eltern, verfehlt nicht, den jungen Menschen, ungeachtet seiner musikalischen Schwärmerei auf die wohltätigen Einflüsse des Handwerks aufmerksam zu machen. Er besuchte daher die Akademie und zeichnete fleißig, um sich für sein Fach würdig vorzubereiten. Im inneren und äußeren Kampfe zwischen Maurerhandwerk und Tonkunst wächst der junge Mensch heran. Er verhehlt nirgends seinen Widerwillen gegen eine Beschäftigung, an der ihm das verhaßteste war, daß sie seine Hände zum Klavierspiel untauglich machte. Sein Vater übergab ihn einem geschickten Lehrmeister in der Maurerei, bei dem er das letzte Lehrjahr durchmachen sollte. Seine ersten Kompositionsversuche werden sogar in des freundlichen Meisters Hause aufgeführt. Ferner werden die musikalischen Lustbarkeiten eifrig besucht, und wir ersehen aus einer spaßhaften Beschreibung der Montagskonzerte in Brunows Garten, wo man Symphonien und italienische Opernarien, auf der Oboe geblasen, hörte, daß schon im Jahre 1776 in derartigen Soireen so stark Tabak geraucht wurde, daß man die Atmosphäre kaum mit einem Säbel durchhauen konnte. Im Februar 1777 ward Zelter losgesprochen, also Geselle. Zwei Jahre später empfindet er schon Freud und Leid der ersten Liebe und wir finden darin eine erstaunliche Aehnlichkeit mit dem Erlebnis Goethes, das seinem „unsterblichen Werther" zugrunde liegt. Wie sein Herz, reifte inzwischen auch seine Kunst; er schwingt sich sogar zum Leiter eines Liebhaberorchesters empor und wir erfahren durch ihn, daß es in dem damaligen Berlin geschickte Privatleute gab, die sich ihre Konzertflügel, Orgel und Violinen für den eigenen Gebrauch anfertigten und ohne Unterweisung darauf spielen lernten. Bei diesen talentvollen Männern leitete Zelter die Konzerte, die endlich die Aufmerksamkeit der Kenner

erregten. Wie geübt die Mitglieder dieses Orchesters waren, erhellt aus folgendem Vorfall: „Ein fremder Klavierspieler erschien und legte ein neues Konzert vor. In der Mitte des Allegro hatte er das Unglück, zwei Blätter umzuschlagen, ohne es zu merken, denn er spielte fort. Das Orchester ward dadurch so wenig gestört, daß alle zugleich, wie verabredet, den Ort trafen, wo er fortfuhr und mit dem folgenden Ritornell auf den Punkt eintraten.“ Die damals zur Aufführung gelangenden Opern Bendas begeistern Zelter so sehr, daß es sein höchster Wunsch ist, ein Bendasches Stück in Partitur zu sehen. „Darüber fiel mir ein, daß ein Bratschist aus dem Orchester, der nebenher ein Taubenhändler war, gesagt hatte, er besäße die Partitur von ‚Ariadne auf Naxos‘. Dieser wollte aber die Partitur nur verkaufen und forderte so viel Geld dafür, als ich nicht hatte. Eines Tages sah er auf meinem Hofe ein paar Tauben sitzen, die meinem Nachbar gehörten und verlangte von mir, ihm diese Tauben zu *geben*, er wolle mir dafür die Partitur *leihen*. Zu meinem Nachbar ging ich nun, und nach manchem Hin- und Herreden wurden wir einig, daß ich ihm für diese Tauben ein Bratschen-Konzert komponieren solle. Ich erhielt meine Tauben, die ich sogleich gegen die Partitur umtauschte, und ich schrieb Tag und Nacht daran, um sie sobald als möglich zurückzugeben.“

Bald darauf komponierte er eine Festmusik zur Einweihung der neuen Orgel in der St. Georgenkirche. Um diese Zeit genoß Zelter auch die zarteste musikalische Freude: sein erstes Opus wurde gedruckt und in der Zeitung angekündigt. „In einer Gesellschaft, deren Mitglied mein Vater war, ward die Zeitung vorgelesen. Mein Vater sagte, es sei das erstemal, daß ihm sein Name auf diese Weise vorkomme, und er habe nicht gewußt, daß außer ihm und seinen Söhnen noch jemand in Berlin diesen Namen führe. Einer der Gesellschaft bemerkte: ‚Das ist ja auch Ihr Sohn und kein anderer.‘ Doch mein Vater glaubte es nicht eher, bis er mich selber gefragt hatte: ‚Wer mich soviel Musik gelehrt hätte?‘ Ich sagte, daß ich sie *ohne Lehrer* gelernt hätte, doch gern weiter fort wolle, denn ohne eine ordentliche Schule sei doch nichts Rechtes zu leisten. . .“ Es gelang Zelter, den Unterricht von *Fasch* zu genießen. Im Jahre 1782 wird er — Maurermeister. Es war ihm aufgegeben, als Vorspiel des Meisterstücks ein Haus zu bauen und daran als Maurerpolier mitzuarbeiten. Damit vertrug sich nun schlecht, daß Zelter in eine junge jüdische Dame verliebt war, die er „Janny“ nennt. Die Hände des Liebhabers, der mit ihr musiziert, litten unsäglich durch Kalk und Mörtel, und neben den Vorarbeiten zu seinem Meisterstück eilt er dabei mit Tagesanbruch nach Potsdam, um dort den Musikunterricht von Fasch nicht zu verlieren. Er führt ein überaus angestrengtes Leben, das uns die ganze Energie des wackeren Mannes vergegenwärtigt. Fasch ist mit ihm zufrieden, die Kreuzgewölbe und Rauchfänge in dem neuen Hause sind fertig, dieses selbst bald vollendet und Zelter hätte der vergnügteste Mensch sein können. „Jedoch nie war mir so übel zu Mute gewesen als jetzt. Jannys Betragen gegen mich wurde immer gemessener, ihre Briefe immer kälter. Eines Nachmittags fand ich sie allein. Ich forderte eine feste Erklärung, was dieses Betragen bedeuten solle. Sie fing eine lange Erzählung an, von der ich nichts verstand. Endlich fragte ich sie, ob sie einen anderen liebe? Sie könne versichert sein, er solle mir dafür büßen. Ich hatte, indem ich dies sagte, einen großen eisernen Nagel, der auf dem Fenster lag, in die Hand genommen; und indem sie sagte: sie könne es nicht über ihr Herz bringen, mich unglücklich zu machen; ich sei ein braver Mensch; sie sei meiner nicht würdig — schlug ich den Nagel mit solcher Kraft in das Fensterbrett, daß die Spitze unten durchfuhr und ich ihn mußte stecken lassen. Sie war davon aufs höchste erschreckt, weinte laut und rief nach ihrer Schwester. ‚Schlange!‘ rief ich aus, ich will dich und deine ganze Sippschaft zertreten, aber ich will erst wissen, von wem mir diese Schmach kommt, und so ging ich fort. . .“

Um seinen aus diesem Liebeshandel entspringenden Trübsinn zu heilen, macht er eine Reise ins Magdeburgische, kehrt aber wegen heftiger Erkrankung der Mutter bald zurück, komponiert auf den Tod Friedrichs des Großen, 1786, eine Trauermusik, die selbst seinen alten Vater zufriedenstellt, den er schon im folgenden Jahre verlieren sollte. Die vereinsamte Mutter drang in ihn, sich zu verheiraten. Durch einen Hausbau lernt er eine junge Kaufmannswitwe, Mad. Flöricke, kennen „und um der geliebten Mutter eine Freundin und Vertraute zu geben, heiratete ich sie. Als meine Mutter die Welt verließ, war ich schon zum zweitenmal verheiratet: mit der Tochter des Finanzrat Pappritz und hatte ein rundes Dutzend gesunder Kinder.“

Wir langen hier bei dem Zeitpunkt der Stiftung unserer *Singakademie* an, die aus einem Vereine von Schülern Faschs und aus Dilettanten entstand, mit denen dieser Meister seine Kompositionen versuchsweise einübte. Die ersten ordentlichen Zusammenkünfte waren in dem Privathause des Geh. Rat Milow. Man versammelte sich am Dienstag Abend, trank Tee und plauderte; außerdem ward denn auch ein wenig gesungen. Da dies Zelter und seinen Getreuen nicht genügte, so kamen sie am Montag vorher zusammen und übten am Flügel das Dienstagspensum ein. Nach etlichen Jahren war die Gesellschaft an 30 Personen stark, und nun gelang es ihr, Erlaubnis zu erhalten, ihre Uebungen in dem runden Saale der Akademie, freilich einem schmutzigen, schlecht gedielten, mit keinem Ofen und zerbrochenen Fensterscheiben versehenen Raume fortzusetzen. „Eines Tages, als die Kälte unerträglich war, wollten die meisten wieder von dannen gehen. Eine von ihnen legte ihre Muffe auf die Erde, kniete darauf und wickelte ihre Füße in ihr langes Kleid, dies ahmten mehrere nach und zuletzt sang die ganze Versammlung in dieser rührenden Stellung einen Choral, daß Fasch darüber in Tränen ausbrach. . .“ Bei dieser regen Teilnahme der Mitglieder konnte ein günstiger Erfolg nicht ausbleiben, und am 3. August 1800, als der edle Stifter Fasch starb, war die Zahl der Mitglieder von 30 bis auf 148 angewachsen und Zelter ward Faschs Nachfolger. — Hier schließt der von Zelter geschriebene Abschnitt, und der Leser erkennt schon aus diesem dürren Skelett des Tatsächlichen die Gediegenheit des vortrefflichen Mannes, die ihn der innigen Freundschaft eines *Goethe* würdig machte.

Der verwünschte Ruhm.*

Erinnerungen an das Konservatorium von **Potapjenko.**

Deutsch von **B. Haaß.**

I.

Der Saal des Konservatoriums war halb erleuchtet. Von den Wandkandelabern brannte nur einer und an dem großen von der Decke herabhängenden Lüster brannten nur die der Estrade zugewandten. Zu den Konkurrenzabenden waren nur die Schüler und die Verwandten der Auftretenden zugelassen. Im Saale war es ziemlich leer. Die Verwandten saßen nahe an der Estrade. Die Schüler bemühten sich, möglichst in den hinteren Reihen Platz zu finden, wo die älteren und jüngeren Damen besser schwatzen und kokettieren, die Kavaliere Herzen erobern konnten. Und man muß sagen, daß sich darin für die Jugend des Konservatoriums das ganze Interesse dieser Konkurrenzabende konzentrierte. Die Ausführenden waren die jeweiligen Schüler und gut veranlagte Kinder, die vorgetragenen Stücke allen bis zum Ueberdruß bekannt. Anders waren die öffentlichen Abende, wo das Publikum sich um die Plätze riß, und der Saal voll erleuchtet war. Hier traten die Lieblinge der Professoren und die Helden des Konservatoriums auf, die einmal den Ruhm der Anstalt verbreiten sollten. Dazu erschienen auch die Schüler in Menge und aus Mangel an Platz im Saale drängten sie sich auf dem Korridore und traten einander auf die Füße.

Ein erwachsener Flötist mit rotem Schnurrbart vollendete seine Kantilene und begab sich mit von der Anstrengung vollständig gerötetem Gesicht auf den Korridor. Niemand hatte beachtet, ob er gut oder schlecht gespielt hatte. Er spielte seine ihm vom Professor aufgegebene Nummer herunter und kam nicht einmal aus dem Takte. Das war alles.

* Diese psychologisch wahr gestaltete Erzählung wird als Beitrag zur Frage der „Wunderkinder“ heutzutage besonders interessieren. Red.

Nach ihm erschien ein Knabe auf der Estrade. Er mochte etwa 12 Jahre alt sein. Sein längliches Gesichtchen war bleich. Die blonden Haare waren sorgsam gekämmt mit einem Scheitel auf der Seite. In der einen Hand hielt er die Geige, die nur wenig kleiner war als die gewöhnliche, in der andern den Bogen. Er trug eine kurze dunkelgraue Kutte und kurze Hosen.

Das Aeußere dieses Knaben hatte nichts Bemerkenswertes an sich. Und man hätte ihn vielleicht ebensowenig beachtet, wie den schnurrbärtigen Flötisten und sein Spiel an den Ohren vorübergehen lassen. Aber mit ihm zugleich erschien der Professor auf der Estrade, setzte sich ans Klavier und begann sogleich zu phantasieren, in der offenbaren Absicht, den Knaben zu begleiten. Dieser Umstand rief eine Bewegung auf den hinteren Reihen hervor.

„Was ist das für ein Knabe? Onkel begleitet ihn selbst!" fragten die Klavierschülerinnen ihre Bariton-Nachbarn, die als echte und anerkannte Herzenseroberer nachlässig dasaßen und auf die Fragen durch die Zähne antworteten. Aber die Baritons konnten keine Antwort geben.

„Wie? das wissen Sie nicht?" fragte höflich ein Trompeter, sich umdrehend, da er vor ihnen saß. Die Trompeter sind überhaupt ein ungeschicktes und schüchternes Volk. Während die Baritons, die Tenore, die Bässe und die Geiger bis auf den letzten Mann von ihrem zukünftigen Ruhm überzeugt sind, gehen die Träume des Trompeters nicht weiter als bis auf die hintere Reihe des Orchesters. Deshalb schließen auch die klavierspielenden jungen Damen die Herzen vor ihnen zu. Von den Sängerinnen gar nicht zu reden, denn jede von ihnen schwelgt in Träumen von zukünftigem Ruhm.

„Das ist Spiridonoff, der zu glänzenden Hoffnungen berechtigt!" erklärte der Trompeter, — „Onkel sagt, daß aus ihm ein zweiter Paganini wird und hofft, daß dieser Knabe seinen Ruhm ausbreiten wird."

„Ach, Spiridonoff ist das!"

Von Spiridonoff haben alle gehört. Schon ein Jahr lang spricht man von ihm. Er macht außerordentliche Fortschritte und könnte jetzt schon im öffentlichen Konzerte auftreten. Viele erwachsene Geiger könnten es nicht mit ihm aufnehmen. Aber Onkel erlaubt's ihm nicht, weil er die Jungfräulichkeit seines Talentes beschützen möchte.

„Woher ist denn der arme Knabe so bleich?" fragte ein rotbäckiger Sopran, der sich sehr für die Erzählung des Trompeters interessierte.

„Bleichheit ist der Begleiter des wahren Talentes", versetzte ein Bariton, der ein blasses Gesicht und eine Fülle schwarzer Haare auf dem Kopfe hatte. Der Trompeter war ganz vernichtet von dieser Bemerkung und blickte nach der Estrade, da er weder ein bleiches Gesicht noch Talent hatte.

Auf der zweiten Reihe, wo vornehmlich die Verwandten des Ausführenden ihre Plätze hatten, saß ein Mensch, der mit außerordentlicher Teilnahme den blassen Knaben anblickte. Es war ein langer, hagerer Mann mit rasiertem Gesicht und dünnen Haaren, die stark pomadisiert und von der rechten Schläfe nach der linken gekämmt waren, um eine deutlich sichtbare Glatze zu verdecken. Er mochte fünfzig Jahre alt sein, da er auf Stirn und Wangen, über dem Kinn und um die Augen tiefe Runzeln hatte, und aus den dünnen Haaren leuchtete schon viel Silber hervor. Seine zusammengezogenen Augenbrauen drückten Festigkeit und Beharrlichkeit aus, während aus seinen Augen zugleich Gutmütigkeit leuchtete. Er war offenbar aufgeregt, gerührt und wartete auf etwas Entscheidendes. Er hatte einen langen altmodischen schwarzen Gehrock an, dessen Knöpfe sämtlich sorgfältig zugeknöpft waren. Der bleiche Knabe spielte. Vor allem gefiel, daß er außerordentlich sicher die Geige hielt und den Bogen wie ein gewohntes Werkzeug führte. Professor Onkel verfuhr sehr kühn, indem er ihm nicht eine Schüler-Etüde, sondern ein leichtes Konzertstück vorlegte. Der alte Ehrgeiz wollte mit seiner Schule glänzen und er glänzte, weil Spiridonoff ausgezeichnet spielte. Er führte alle Schwierigkeiten mit der lobenswertesten Akkuratesse aus und drückte den Bogen an jenen Stellen auf die Saiten, wo es galt, Gefühl auszudrücken. Selbst Onkel brachte bei der Klavierbegleitung durch entsprechende Körperbewegungen die mannigfaltigen Schattierungen des Stückes zu sichtbarem Ausdruck. Bald richtete er sich auf, bald streckte er den Kopf vor, bald neigte er sich nach dem Rücken des Stuhles, bald sank er fast auf die Klaviatur hinab. Kurz, er spielte mit seinem ganzen Wesen und das vollendete den Eindruck. Alle staunten über die Gewandtheit des jugendlichen Virtuosen, der sich, wie es schien, kaum auf seinen dünnen Beinchen halten konnte, so hager und kränklich sah er aus. Als er geendet hatte, ertönte lauter Beifall. Das war gegen die Regel, aber kann man denn den Ausdruck der Bewunderung und Begeisterung durch Regeln zurückhalten?

Spiridonoff scharrte mit dem Fuße, verneigte sich hastig und verließ die Estrade. Feierlich und stolz folgte ihm Onkel.

Während auf der Estrade der nächstfolgende Zögling des Ruhms sein Instrument handhabte, umgab auf dem Korridor den Knaben eine Menge Leute. Ein majestätisch dreinschauender Mäcenat, der kein Freikonzert vorübergehen ließ, und sich alle Konzerte frei zu machen verstand, indem er durchs Garderobezimmer hineinschlüpfte, — streichelte protegierend Spiridonoff das Köpfchen und verdarb dabei gründlich seine Frisur.

„Du hast gewaltige Talente, du wirst einmal der Ruhm des Konservatoriums werden, eine Zierde Rußlands," sagte er schlürfend beim Sprechen, als wenn einer heißen Tee trinkt.

Die Konservatoristinnen blickten ihn staunend an und seufzten im Hinblick auf seine Hagerkeit und Blässe. Professor Brendel ging vorüber, auch ein Geiger, der sich von Onkel dadurch unterschied, daß er lang und hager war, während Onkel klein und dick war, ferner dadurch, daß er aus Leipzig, Onkel aber aus München hervorgegangen war. Er haßte Onkel erstens, weil er auch Geiger war, während nach Brendels Meinung für den ganzen Erdkreis ein Geiger, nämlich er, Brendel, genug war, zweitens weil in Onkels, nicht in seiner Klasse der kleine Wundermann Spiridonoff entdeckt worden war, von dem alle sprachen, drittens endlich, weil Onkel auch in der Welt lebte.

Brendel blieb auch vor Spiridonoff stehen und klopfte ihm sogar auf die Schulter.

„Gar nicht übel!" sagte er im Leipziger Akzent, „du bist ein großer Künstler für dein Alter, aber warum hast du denn so viel Fehler gemacht?"

Letztere Bemerkung fügte er gegen sein Gewissen lediglich deshalb hinzu, um dem anwesenden Onkel eine Unannehmlichkeit zu bereiten. Das rasierte Angesicht Onkels wurde rot, seine Augen sprühten Feuer.

„Sein Spiel war bei weitem weniger fehlerhaft als des Professors Brendel Benehmen eben jetzt hier", versetzte Onkel im Münchner Akzent.

Aber Brendel tat als hörte er es nicht und verschwand bald im Hintergrund des Korridors.

Dem kleinen Spiridonoff ließ man keine Ruhe, man sah ihm in die Augen, klopfte ihm auf die Schulter, streichelte ihm die Haare und das Kinn, munterte ihn auf und weissagte ihm Ruhm. Er sah recht traurig drein, nahm die Lobsprüche gleichmütig hin und fühlte sich offenbar nicht wohl, ja von allen diesen Ergüssen abgestoßen.

Seine Augen suchten unruhig etwas und ruhten endlich auf dem runzlichen Gesicht des langen Mannes, der vor zwei Minuten in der Ecke der zweiten Reihe gesessen und ihm mit besonderer Aufmerksamkeit zugehört hatte. Er war schon hier und sog gierig das Lob ein, das dem Knaben gespendet wurde. An der halbgeöffneten Türe eines Klassenzimmers, das jetzt als Garderobe diente, stehend, hielt er in der einen Hand den warmen Ueberrock des Knaben in der andern den Geigenkasten. Er näherte sich dem Knaben, nahm ihm Geige und Bogen ab und legte sie vorsichtig in den Kasten. Dann zog er dem Knaben den Ueberrock an und hüllte seinen Hals in ein weißseidenes Tuch. Dann nahm er ihn bei der Hand und führte ihn die Treppe hinab.

„Spiridonoff!" rief Onkel ihnen nach, „bereiten Sie sich für einen öffentlichen Abend vor."

Der lange Herr im schwarzen, ganz zugeknöpften Rocke verneigte sich und führte den Knaben hinab, indem er ihn aufmerksam bei jeder Stufe hielt.

„Das ist sein Vater," sagte einer.

„Der glückliche Vater!" rief Onkel, der mit dem Erfolge Spiridonoffs außerordentlich zufrieden war.

II.

An einem Wintermorgen sehr früh, wo die Kälte stärker ist als des Nachts und auf der Straße die Laternen noch trübe brennen, wo verspätete Nachtschwärmer nach Hause eilen und nur die Fabrikarbeiter, in Schafpelze gehüllt, ihre Arbeitsstätte aufsuchen, während das übrige Volk noch im süßen Schlummer liegt, — an einem solchen Morgen zündete man in der dunklen und engen Wohnung des Beamten Spiridonoff bereits Feuer an. Der alte Spiridonoff stand um 6 Uhr auf, wusch sich, kleidete sich an, betete und ging leise auf den Zehen auf den Korridor. In der Wohnung war es schrecklich kalt. Frau Spiridonoff, die zwanzig Jahre jünger war als er, lag mit zwei Kindern in einem breiten Bett; sie hatte sich bis über den Kopf in das Deckbett gehüllt und außerdem einen Haufen Kleider auf das Deckbett gelegt. Nur so konnte sie warm werden.

Auf dem Korridor suchte der alte Spiridonoff tastend die Küchentür, öffnete sie und trat ein. In der Küche brannte ein Nachtlicht, das einen unausstehlichen Geruch von sich gab. Die Köchin hatte sich gerade so wie die Frau in einem Haufen alter Kleider vergraben, so daß man unmöglich erkennen konnte, wo ihre Füße und ihr Kopf waren.

„Arina, Arina!" rief Spiridonoff halblaut und rüttelte sie dabei mit beiden Händen. — „Steh auf, es geht auf sieben!" Aus der Tiefe der Kleider hörte man einen Seufzer. Offenbar wollte Arina noch schlafen und zog überhaupt das warme Bett der Kälte vor.

„Arina, ist noch Holz da?"

„Holz?" antwortete die Stimme aus dem Grabe: — „für einen Ofen wird's wohl noch langen! . . ."

„Gut. Steh auf und feure sogleich bei Mitenka im Zimmer. Gleich, hörst du! Er wird bald aufstehen."

Arina steckte aus dem Kleiderhaufen die Nase heraus.

„Bei Mitenka? Da ist erst gestern geheizt. Wäre es nicht besser im Schlafzimmer, da ist schon zwei Tage nicht geheizt . . ."

„Nein, nein! Bei Mitenka, hörst du? Bei Mitenka heize!"

Arina ließ ein mißbilligendes Brummen hören. Doch sie stand sogleich auf, als Spiridonoff hinausgegangen war, zog den ganzen Haufen Kleider an, die ihr als Decke gedient hatten und machte sich an das unter dem Küchenstuhl liegende Holz. Der Teufel! brummte sie leise, daß es niemand hören sollte, — die nennen sich eine Herrschaft, halten sich eine Köchin und haben nicht einmal Geld, sich Holz zu kaufen . . . Da soll nun bloß bei Mitenka geheizt werden!

Spiridonoff ging ins Schlafzimmer, zog den das Bett verdeckenden Vorhang zurück und zündete Licht an. Er trug einen äußerst abgetragenen Hasenpelz, der nur für häusliche Zwecke diente, dann setzte er sich an den Tisch, nahm die Feder und begann mit seinen erstarrten Händen zu schreiben. Von Zeit zu Zeit legte er die Feder weg, hauchte sich in die Hände und erwärmte die Finger über dem Licht, dann schrieb er wieder. Nach einer halben Stunde stand er auf, um nachzusehen, ob der Ofen bei Mitenka geheizt wäre, was bereits geschehen war.

„Arina, hier hast du einen Fünfer, geh in den Laden und hole Milch und koche sie auf dem Ofen," ordnete er an, „sie muß fertig sein, wenn Mitenka aufsteht."

Arina sagte, daß es ihr ganz gleich sei, ob sie Milch holen und kochen solle und ging, das Gewünschte zu besorgen. Spiridonoff schrieb wieder, wärmte sich die Hände überm Licht und schrieb weiter.

Arina trat ein und teilte mit, daß die Milch koche.

Mitenka drehte sich auf die andere Seite und verbarg sein Gesicht vor den Augen seines Vaters. Aber der Alte ging nicht hinaus. Nach einer kleinen Weile legte er die Hand auf den Rücken des Knaben und begann ihn über der Decke zu streicheln.

„Aber du könntest doch nun aufstehen! Wie, Mitenka! Es ist gleich sieben Uhr und um zehn gehst du in die Stunde. Wie willst du denn mit deiner Uebung fertig werden? Steh doch auf, Mitenka, und trinke deine Milch!"

Mitenka dehnte sich, hob die Hände empor, zog noch einmal ein trauriges Gesicht und setzte sich endlich im Bett auf.

„So ist's recht, Mitenka, so ist's recht! Ich werde dich anziehn und waschen, dann betest du, trinkst deine Milch und dann geht das Sägen los. Herr Onkel hat gesagt, daß du dich auf einen öffentlichen Abend vorbereiten sollst. Da heißt es sich ins Zeug legen. Auf einem öffentlichen Abend ist Publikum da, der Fürst kommt auch. Da werden wir uns zeigen! Hier sind deine Hosen, fahre hinein.

Handschriften berühmter Musiker.

Georges Bizet: Anfang der Habanera aus Carmen.

Aus: Bizet von Adolf Weißmann. Mit Erlaubnis des Verlags von Marquardt & Co., Berlin.

Text der Habanera.

Die kabbalistischen Zeichen bedeuten offenbar eine Art stenographischer Notenschrift Bizets.

„Aha, sehr gut!" Der Alte stand auf, ging zur Türe links und öffnete sie leise. Der trübe Schein der Nachtlampe erleuchtete das kleine Kämmerchen. Es befanden sich nur drei Gegenstände darin: ein Kinderbett, ein Stuhl und ein Pult. Im Bett lag der gestrige Virtuos Mitenka Spiridonoff. Er hatte die Decke bis ans Kinn heraufgezogen und schlief sanft. Der Stuhl diente für die Kleider, das Pult für die Noten, und auf dem Boden stand der Kasten mit der Geige. Es war nicht kalt im Zimmer. Der Ofen war noch von gestern her warm und bereits von neuem geheizt. Spiridonoff hatte die Lampe mitgebracht und, nachdem er die Tür geschlossen hatte, setzte er sich vorsichtig ans Bett.

„Mitenka, Mitenka," rief er mit weicher, zurückgehaltener Stimme. Mitenka öffnete mit Mühe die Augen, um sie sogleich wieder zu schließen. „Mitenka, willst du nicht aufstehen? Wie? Trink doch die warme Milch! Wie?"

Mitenka öffnete wieder die Augen und sah verwundert auf, als wenn er nicht wüßte, worum sich's handelt. Aber bald erkannte er den Vater und machte eine trübe Miene, die verriet, wie ungern er sich von dem süßen Schlaf trennte.

„Willst du nicht? Willst du noch ein bißchen schlafen? Na, da schlaf ... die Milch wartet schon."

So — so ... hier ist die Jacke ... Was hast du denn, lieber Mitenka?"

Mitenka, der mit Hilfe des Vaters bereits die Hosen angezogen hatte und in einen Aermel der warmen Jacke gefahren war, fing plötzlich an zu weinen.

„Ich bin so müde, Väterchen!" sagte er mit einem kläglichen dünnen Stimmchen. (Schluß folgt.)

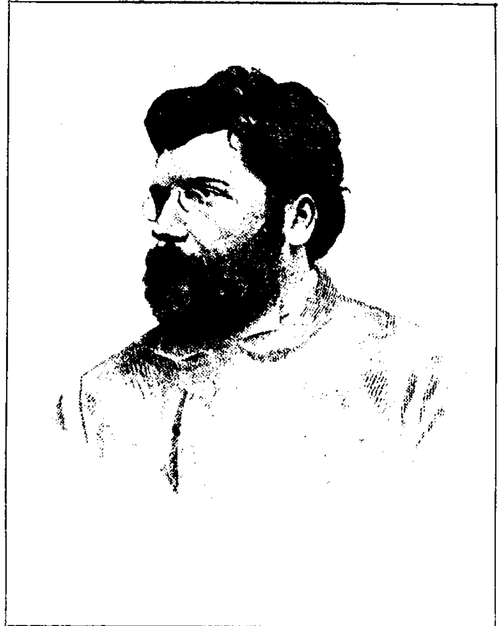
Bücher und Musikalien für den Weihnachtstisch.

Bizet von Adolf Weißmann. In der Monographien-Sammlung „Die Musik", die Richard Strauß im Verlag von Marquardt & Co. in Berlin herausgibt, ist kürzlich die biographisch-kritische Abhandlung eines Komponisten erschienen, bei dessen Namen jeder, der wirklich Musik — Rhythmus im Leibe hat, alsogleich die Ohren spitzt: wir meinen den Schöpfer der „Carmen", Georges

Bizet. Auf die „Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen" („Die Literatur", Herausgeber Georg Brandes, „Die Kultur", Herausgeber Cornelius Gurlitt, „Die Kunst", Herausgeber Richard Muther, vereinen sich mit der „Musik" zum Bunde) ist schon mehrmals in unseren Blättern empfehlend hingewiesen worden, und wir können auch den Berliner Musikkritiker Dr. Adolf Weißmann zu denen zählen, die als Mitarbeiter an den heute schon in stattlicher Zahl erschienenen Bändchen ihren Mann stellen und zum weiteren Erfolge des Unternehmens beitragen helfen. Sehen wir von einer bei Reclam herausgekommenen Schrift ab, so bedeutet Weißmanns Buch den ersten Versuch, den Meister und sein Werk im Rahmen der Monographie in deutscher Sprache darzustellen. Und zwar legt der Verfasser dabei das Hauptgewicht auf die Werke, wogegen er, wohl in Ueberschätzung der Kenntnis des deutschen Lesers über Bizets Leben, uns dies nur in seinen Hauptpunkten vor Augen führt. Es gelingt ihm dabei allerdings, uns eine gute Skizze der Persönlichkeit Bizets zu geben, und etwas länger verweilt er auch bei Bizets Aufenthalt als Rom-Preis-Schüler und Pensionär der Villa Medici in Rom. Die strittige Frage, ob der Komponist der „Carmen", der als Sohn eines Gesanglehrers 1838 in Paris geboren wurde, Israelit war, verneint Weißmann. Die Heirat mit der Tochter Geneviève seines einstigen Lehrers und Freundes Halévy einerseits, wie Bizets Neigung für exotisches Kolorit hätten wohl diese Meinung irrtümlicherweise aufkommen lassen. Mit offenbarer Liebe hat sich der Verfasser in die Werke Bizets versenkt. Werke? Hat denn Bizet außer „Carmen" und einzelnen, von den Badekapellen mit Vorliebe exekutierten kleineren symphonischen Stücken noch mehr geschaffen? Allerdings. Und man wird es Weißmann besonders anrechnen, daß er sich bei seinen Analysen der „Perlenfischer" (aus denen bekanntlich der entzückende Danse bohémienne in die Carmen übergegangen ist), der Djamileh und der Musik zu Daudets L'Arlésienne (fast nur noch in einzelnen Teilen als „Suite" bekannt) so warm annimmt und namentlich für die Wiederaufnahme der Djamileh auf der deutschen Bühne eintritt. Es werden an den Bühnen tatsächlich viel Opern aufgeführt, die das Kainszeichen des Durchfalls, um in Wippchens Stil zu reden, an der Stirne tragen, so daß man es mit einem Stück wie Djamileh doch wieder versuchen könnte, ohne dabei die Gefahr heraufzubeschwören, als ob die deutsche Kunst etwa der welschen Invasion ausgeliefert würde. Den verständnisvoll geschriebenen Besprechungen der Werke sind interessante Stichproben als Notenbeilagen im Texte mitgegeben. Vor allem auch ist in dem Buche das Verhältnis Bizets zu Wagner behandelt. „In der Tat war Bizet (in Frankreich) fast der einzige, der Wagner begriffen hatte, um ihm ausweichen zu können." Wie falsch Bizet von seinen Landsleuten eingeschätzt wurde, zeigt folgende Besprechung nach dem Durchfall der Carmen am 3. März 1875 an der „Komischen Oper", die zugleich wieder einen hübschen Beitrag zur „Kritik" liefert. Dort steht geschrieben: „Bizet gehört jener neuen Schule an, deren Lehre darauf abzielt, den musikalischen Gedanken aufzulösen, anstatt ihn in feste Grenzen zu bannen. Für diese Schule, deren Apostel Herr Wagner ist, ist das Motiv (!) außer Mode gekommen, die Melodie überlebt, der Gesang, vom Orchester übertönt, soll nur ein schwaches Echo sein" ... Und das dem Komponisten der Carmen! — Wir möchten das mit Sachkenntnis und Wärme geschriebene Büchlein um so mehr empfehlen, als es dem Verfasser gelungen ist, in seiner knappen Darstellung ein einheitliches anschauliches Bild des Künstlers und Menschen Bizet („ein moderner poetischer Mensch mit klassischen Idealen"), seiner Werke, sowie seiner Bedeutung für die Musikgeschichte zu geben. Es ist, wie wir zum Schluß bemerken möchten, nun nach unserer Meinung durchaus nicht so gleichgültig, wie ein Buch auch äußerlich an uns herantritt. Das vorliegende ist mit Geschmack ausgestattet Aus dem reichlichen Bildermaterial geben wir als Proben mit freundlicher Erlaubnis des Verlags die nebenstehenden wieder. K.


Mme. Galli-Marié (die erste Carmen).

Wilhelm Klatte: Franz Schubert. Biographien lesen ist immer vergnüglich, für den Kunstjünger wie für den Philister. Jener möchte, wie Heine bei der Plutarch-Lektüre, „gleich Extrapost nehmen, um ein großer Mann zu werden," ihn interessiert der kleinste Zug am Lebensbild des Meisters und jedes Urteil über dessen Werke; der Philister hinterm warmen Ofen, behaglich die Pfeife rauchend, liest


Georges Bizet zur Zeit der Vollendung der Carmen-Partitur.
Aus: Bizet von Adolf Weißmann.
Mit Erlaubnis des Verlags von Marquardt & Co., Berlin.

mit wonnigem Gruseln, wie's dem großen Mann so schlecht ging, wie er aber doch so gute Sachen machte, und wie bei seinem Begräbnis mehr Geld für ihn ausgegeben wurde, als zu seinen Lebzeiten. Und dann holt er sich, wie die „Fliegenden" das so nett schildern, ein Werk des Gefeierten aus der Leihbibliothek. Wie die Pharisäer selig taten, baut er die Gräber der Toten und hilft die lebenden Propheten steinigen, oder wenn er milderen Sinnes ist, so denkt er wie August der Starke: Jagdhunde und Künstler und Schullehrer muß man hungern lassen, damit sie etwas taugen. Und so geht es bei der Lektüre der Biographie, wie jenes Bonmot sagt: „Die Geschichte lehrt uns, daß man aus der Geschichte nichts lernt." Auch die neue Biographie F. Schuberts von W. Klatte (Bd. 22—23 der „Musik", die von Richard Strauß herausgegeben wird und im Verlag von Marquardt & Co. erscheint und nur 3 Mk. kostet) entrollt wieder ein deutliches Bild von dem unvermeidlichen Konflikt zwischen hohem Künstlersinn und dem niedrigen Geschäftssinn besonders der Verleger. Es erzählt aber auch in sachlicher, nur das historisch Sichere bietender Weise von den edlen Freunden, die des Schulgehilfen sich annahmen. Mit Recht verzichtet es bei den enggesteckten Grenzen auf alles Anekdotische, das man in Kreißle v. Hellborns unkritischem, aber doch grundlegendem Werk findet. Daß außer Heubergers bedeutendem Werk das von Reißmann nicht erwähnt ist, ist insofern schade, als dieser über Schuberts Werke, besonders seine Lieder, manches Klassische gesagt hat. Dem hübsch mit Bildern und Notenbeilagen illustrierten handlichen Werkchen ist als wertvoller Anhang eine Würdigung der Werke des Meisters beigefügt. Hoffentlich trägt die Lektüre des Büchleins dazu bei, das Studium der Sonaten, Tänze und der späteren Liederbände des Meisters neu zu beleben.

Hier sei auch gleichzeitig auf die ganz modern von hoher künstlerischer Warte aus geschriebene Skizze von Oskar Bie: „R. Strauß und die moderne Musik" („Kultur" Nr. 11 im gleichen Verlag) hingewiesen. C. Knayer.

Meyers großes Konversationslexikon. Sechste Auflage. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut. „Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens" ist dies große Unternehmen benannt, von dem uns sechzehn Bände der neuen Auflage vorliegen (bis zum Buchstaben R). Man liest in Anpreisungen so oft den Satz: Dies Werk darf in keinem Hause fehlen, jeder Gebildete muß es besitzen. Man liest ihn so oft, daß er zur Phrase geworden ist und kaum mehr Beachtung findet, als andere verbrauchte Redensarten. Und doch möchten wir ihn dem großartig angelegten Lexikon als wirklich berechtigtes Kennwort beigeben. Man nehme nur einen

der etwa je 1000 Seiten starken Bände zur Hand und blättere darin; das Vergnügen des flüchtigen Beschauens weicht bald dem Interesse, und man weiß schon nicht mehr, wo anfangen und wo aufhören, nachdem man sich nur ein wenig in die Lektüre vertieft hat. Es bietet einen ganz eigenartigen Reiz, gerade in diesem Buche zu lesen, das uns in kleinen knappen Umrissen eine ganze Welt, die ganze Welt zu zeigen scheint. Und wo der Stoff uns auf speziellere Gebiete führt, wo das einfache Wort nicht mehr ausreicht, da sorgen die zahlreichen Abbildungen, die technischen Skizzen, geographische Zeichnungen, Landkarten, Städtepläne, künstlerische Aquarelle, ganze Porträtgalerien, Nachbildungen aus der Plastik und Architektur, kulturhistorische Bildertafeln und was sonst noch alles für das anschauliche Verstehen, wie auch nicht selten für rein künstlerisches Vergnügen. Es ist der Reiz der schier unerschöpflichen Fülle, was den Leser und Beschauer hier besonders erfreut und der neben den tausendfachen Ratschlägen den Wert dieses Lexikons ausmacht. Und wer sich weiter informieren will, findet in den den einzelnen Artikeln beigegebenen Literaturverzeichnissen, die bis zur neuesten Zeit heraufreichen, die nötigen Direktiven selbst zu eingehenderem Studium. Uns kann an dieser Stelle nur der musikalische Teil beschäftigen, und so wollen wir, wie schon früher einmal in ähnlicher Weise, uns heute die letzten fünf Bände (12—16) auf einzelne Stichproben hin ansehen. Die Familie Lachner schlagen wir zufällig auf und finden die sechs Kinder des musikalischen Stammvaters, des biederen Organisten Lachner zu Rain in Oberbayern, in knappen biographischen Notizen verzeichnet. Dabei bereichern wir gleich unsere Kenntnisse auf dem Gebiete der Frauentätigkeit in der Musik: Thekla und Christiane Lachner übten beide das seltene Amt von Organistinnen in Augsburg und Rain aus. Folgender Satz: „Der glücklichen Idee, die nach Bach in Vergessenheit geratene Form der Orchestersuite wieder zu beleben, dankte er (Franz Lachner) mit seinen sieben Suiten für großes Orchester noch in vorgerücktem Alter die glänzendsten Komponistenerfolge," gibt uns bei aller Kürze der Fassung Fingerzeige nach verschiedenen Richtungen hin. Indem wir einen interessanten Artikel über die Laute nachlesen, bei dem auf nicht weniger als sechs spezielle Schriften von 1727 bis 1902 über das Instrument und seine Spieler hingewiesen ist, fällt unser Blick auf Karl Lautenschläger, der uns als Inszenierungsmeister der Wagnerschen Opern in München und als Erfinder der Drehbühne, auf der dort Mozarts Werke zur Aufführung kamen, in Erinnerung gebracht wird. Auch über Lamoureux findet wir das allgemein Wissenswerte, so z. B. daß er 1897 sein Orchester nach vorübergehender Auflösung seinem Schwiegersohn Chevillard übergab; dagegen suchen wir vergebens Wilhelm Lampadius, den Verfasser der bekannten Mendelssohn-Biographie. Von Lamond ist sogar seine Heirat mit Irene Triesch angegeben, was Hugo Riemann, den wir wohl als Redakteur des musikalischen Teils in Meyers Lexikon ansehen dürfen, in seinem Lexikon nicht erwähnt. Der Begriff des „Leittons" ist in kurzen Worten klar und deutlich erklärt. Doch nicht bloß referierend verhält sich der große Meyer, er geht auch kritisch vor und schreibt z. B. über Leoncavallo: „Doch zeigte bereits seine Oper ‚Die Medici' (nach dem Bajazzo) die Unselbständigkeit seiner Eigenart und den Mangel an Stilreinheit und Kritik, den auch die folgenden Opern ‚Chatterton' (1896) und ‚La Bohème' (1897) bestätigten." Freilich werden solch kritische Abhandlungen in einem allgemeinen Lexikon nicht überall Zustimmung finden. Dagegen ist die Abhandlung über Liszt auch nach dieser Richtung hin vortrefflich, indem sie nur die verschiedenen Anschauungen über den Komponisten in ihrem Brennpunkt wiedergibt. Im Literaturverzeichnis vermissen wir von neueren Schriftstellern neben E. Reuß, Hahn, Pochhammer, Volbach den Münchner Rudolf Louis nicht gern. Gut bedacht sind auch bereits die Tonsetzer jüngster Zeit, so Max Reger, der ein Komponist von starker persönlicher Eigenart genannt wird, und Hans Pfitzner. Von dem Personellen auf das allgemeine Gebiet übergehend, lesen wir einen anschaulich geschriebenen Artikel über das Orchester und einen sich durch klare Darstellung auszeichnenden historisch-kritischen Abriß über die Oper. Nur in bezug auf die neueren Opernkomponisten sind Einwände zu erheben. So geht es auf keinen Fall an, Bizets „Carmen" in einem Atem mit Opern von Kretschmer, Brüll, Neßler (!), H. Hofmann zu nennen und ihren Schöpfer zu den Komponisten zu zählen, die zwar „das Gebiet der Oper kultiviert haben, aber ohne Neues zur Lösung der Probleme beizutragen und ohne genügende Kraft des Genies, um auch ohne solche Verdienste sich einen Ehrenplatz in der Geschichte dieser Kunstgattung zu erringen". Völlig fehlen hier die Namen der Modernen, darunter Pfitzner, Schillings, Strauß! Dagegen ist das Literaturverzeichnis wieder sehr umfangreich, auch die erst vor nicht langer Zeit im Verlag von Carl Grüninger erschienene Abhandlung Dr. Istels über die „Komische Oper" ist schon angeführt. — Wir müssen uns mit diesen Stichproben für heute begnügen. Alles in allem erfüllt Meyers Konversationslexikon auch auf dem Gebiete der Musik, das ja nur ein kleines Bruchstück des Ganzen ist, seinen Zweck. Ueber die Bezugsbedingungen dieses vortrefflichen Nachschlagewerkes wende man sich an das Bibliographische Institut in Leipzig.
K.

Max Kalbeck: Brahms-Biographie. Im Verlage der Deutschen Brahms-Gesellschaft in Berlin erscheint demnächst der zweite Band der großen Biographie von Brahms, aus der Feder des Wiener Musikschriftstellers M. Kalbeck, worauf wir alle Freunde dieses Meisters aufmerksam machen. Der erste Band wurde in den Nr. 15 und 16 des 25. Jahrgangs unseres Blattes ausführlich besprochen.

Folgende Werke, die teils neu herausgekommen sind, teils in neuer Auflage vorliegen, führen wir heute nur kurz an. Einmal empfiehlt sich der behandelte Gegenstand von selber, anderseits ist in Ansehung der Verfasser eine weitere Empfehlung nicht nötig.

E. T. A. Hoffmanns Musikalische Schriften, herausgegeben von Dr. Edgar Istel. Bücher der Weisheit und Schönheit, Verlag von Greiner & Pfeiffer in Stuttgart. 300 Seiten. Preis gebunden 2.50 Mk. Bei der steigenden Wertschätzung auch des Musikschriftstellers Hoffmann kommt diese Sammlung ausgewählter musikalischer Schriften einem wirklichen Bedürfnis entgegen.

E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner. Harmonien und Parallelen. Von Hans v. Wolzogen. Deutsche Bücherei. Berlin SW. 61. Preis broschiert 25 Pf., gebunden 50 Pf. Ein interessantes Büchlein!

Aus Richard Wagners Pariser Zeit. Aufsätze und Kunstberichte des Meisters aus Paris 1841. Zum erstenmal herausgegeben und eingeleitet von R. Sternfeld. (2. Band.) Deutsche Bücherei, Berlin S. 59. Preis 25 Pf., gebunden 50 Pf. Wir lernen hier Richard Wagner in seinen Berichten an die „Dresdner Abendzeitung" von einer besonderen Seite, als begabten Journalisten, kennen, auf den Heines Stil nicht ohne Einfluß geblieben ist.

Monographien moderner Meister. Band I und II. Kleine Essays über Leben und Schaffen zeitgenössischer Tonsetzer (mit Porträts). Der erste Band (190 Seiten) enthält 17 Biographien (Preis gebunden 2 Mk.), der zweite (275 Seiten stark) 20. Unter den Verfassern finden wir eine ganze Reihe ständiger Mitarbeiter der „Neuen Musik-Zeitung", die in unseren Spalten mit ähnlichen Arbeiten auch schon hervorgetreten sind, so: Max Chop, A. Eccarius-Sieber, Julius Hagemann, Ernst Hamann, Edgar Istel, Rudolf Louis, Georg Münzer, Heinrich Platzbecker, Eugen Segnitz, Ernst Stier u. a. Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Frederic Delius von Max Chop. Aus der Sammlung „Moderne Musiker". Mit Porträt und einem Noten-Faksimile. 60 Seiten. Verlagsges. „Harmonie", Berlin W. 35. Preis 1 Mk.

Richard Wagners Rienzi. Aus der Sammlung „Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst". Zwölfter Band. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert von Max Chop (mit zahlreichen Notenbeispielen). 125 Seiten. Verlag von Philipp Reclam jun., Leipzig. Preis 20 Pf.

Die Kunst der idealen Tonbildung von Dr. W. Reinecke. Studie für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer. Mit 15 Abbildungen. Preis 2.50 Mk. Dörffling & Franke, Verlag, Leipzig.

Praktische Instrumentationslehre von Professor Richard Hofmann. Komplett in sieben Teilen. 30 Mk. Jeder Teil ist auch einzeln zu haben. Prospekte kostenlos vom Verlag Dörffling & Franke, Leipzig.

Max Hesses illustrierte Katechismen.

Katechismus des Klavierspiels. Die dritte Auflage des bekannten Werkes ist uns zugegangen. 120 Seiten mit Notenbeispielen. Preis 1.50 Mk., gebunden 1.80 Mk.

Katechismus der Fugenkomposition. (Analyse des „Wohltemperierten Klaviers" und Kunst der Fuge. I. Teil [180 Seiten] und II. Teil [220 Seiten]). Die zweite Auflage liegt vor.

Katechismus des Generalbaßspiels. (Harmonieübungen am Klavier.) 2. Auflage. Preis 1.50 Mk., gebunden 1.80 Mk.

Katechismus der Musikgeschichte. 1. Teil Geschichte der Musikinstrumente und Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift. Die dritte verbesserte Auflage ist erschienen. Preis 1.50 Mk. 2. Teil Geschichte der Tonformen. Dritte umgearbeitete Auflage. Preis 1.50 Mk. Beide Teile in einen Band gebunden 3.50 Mk.

Die genannten Werke haben Hugo Riemann zum Verfasser.

Katechismus der Gesangskunst. Von Richard Dannenberg. Dritte Auflage. 150 Seiten. Preis 1.50 Mk., gebunden 1.80 Mk.

Das deutsche Volkslied. Kurze Einführung in die Geschichte und das Wesen des deutschen Volksliedes. Von Georg Winter. 140 Seiten. Preis 1.50 Mk., gebunden 1.80 Mk.

Musiker-Briefe.

Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz. Herausgegeben von Wilhelm Altmann. Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft m. b. H., Berlin 1908. 3. Band. 240 S. Mit zwei Notenfaksimiles.

Johannes Brahms im Briefwechsel mit Otto Grimm. Herausgegeben von Richard Barth. (Derselbe Verlag.) 4. Band. 165 S. Mit zwei Porträts von Grimm und einem von Brahms (nach dem Leben skizziert).

Hans v. Bülow (Briefe und Schriften). Briefe von Hans v. Bülow, herausgegeben von Marie v. Bülow. 6. Band, mit einem Lied Bülows als Notenbeilage und drei Bildnissen. (Eins davon mit Erlaubnis des Verlags in heutiger Nummer reproduziert. Siehe S. 109.) Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig. 1907. 400 Seiten. Preis 5 Mk.

Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe. Ausgewählt und erläutert von Ernst Wolff. Aus der Sammlung „Meister-Briefe". Mit 4 Bildnissen. 230 Seiten. B. Behrs Verlag, Berlin W. 35. 1907.

Bayreuther Briefe von Richard Wagner. (1871—1883.) Herausgegeben von C. Fr. Glasenapp. 330 Seiten. Verlag von Schuster & Löffler, Berlin W. 57.

Aus der sehr schön ausgestatteten und gediegenen Sammlung: „Bücher der Weisheit und Schönheit", Verlag von Greiner & Pfeiffer in Stuttgart, empfehlen wir:

Schumanns Briefe in Auswahl. Herausgegeben von Dr. Karl Storck. Preis gebunden 2.50 Mk.

Beethovens Briefe in Auswahl. Herausgegeben von Dr. Karl Storck. Preis gebunden 2.50 Mk.

Mozarts Briefe. Herausgegeben und mit Einleitungen versehen von Dr. Karl Storck. Preis gebunden 2.50 Mk. Je etwa 200 Seiten stark.

Karl Reinecke. Die Beethovenschen Klaviersonaten. Briefe an eine Freundin. Vierte Auflage. Geheftet 3 Mk., gebunden 4 Mk. Gebr. Reinecke in Leipzig.

Weihnachtsmusik.

Eines Abends kam jemand stolpernd die Treppe zu mir herauf, klopfte mit der Faust an und trat ein. Wer war's? Knecht Ruprecht mit einem Pack Noten. „Denk nur," sagte er, „da haben sie mich wieder einmal aufs Theater gebracht. Spiel mir das vor!" Ich las den Titel:

Wilhelm Kienzl: „In Knecht Ruprechts Werkstatt," ein Weihnachtsmärchenspiel in 1 Akt. Dichtung von Hildegard Voigt. Verlag der Musikwelt. (Textbuch 40 Pf.; Chorstimmen dto.; Klavier-Auszug 5 Mk.) „Von Kienzl also," sagte ich, „dann ist's 'was Rechtes" und ich spielte. Ein schön fugiertes Choralvorspiel über „Lobe den Herrn", ein komischer Pfefferkuchenmarsch, ein leichtsinniges und leicht zu singendes Tanzlied der weißen Mäuse, ein melodiöses Weihnachtspostillonslied, klangschöne Melodramen. Dann ziehen unter charakteristischer, leichtverständlicher Musikbegleitung alle die lieben alten deutschen Märchengestalten an uns vorbei, — ein graziöser Reigen der Strahlenkinder, noch ein pastorales Lied des Weihnachtsengels und das Ganze klingt mit dem wuchtigen Choral „Lobe den Herrn" aus. Lauter leicht ausführbare und verständliche Musik für Weihnachtsfeiern in Pensionaten, Schulen, großen Familien, aber auch für Kindervorstellungen an einer Bühne. Die Klavierbegleitung des Ganzen ist nicht zu schwer gehalten und kann durch Mitwirkung eines zweiten Spielers erleichtert werden. — Knecht Ruprecht war auch recht befriedigt und trollte sich, indem er sagte: Die andern Sachen kannst du dir allein ansehen. Das tat ich und fand folgende Weihnachtsklavierstücke zu zwei Händen:

Im Verlag von Stoll, Leipzig: **G. Lazarus**, „Christkindlein kommt" (l.—m.) Mk. 1.20. Satz und Verbindung der Weihnachtsthemen ist nicht so gut, wie man von diesem angesehenen Komponisten erwartet. Wohl nur eine „Gelegenheitsarbeit".

Sartorios „Weihnachtsabend" op. 676 (!) ist ein gespreiztes Stück. Viel Lärm um nichts. (Mk. 1.20.)

v. Sponers Weihnachtsphantasie (m.—s.) Mk. 1.50, ist sehr pompös und brillant, à la Liszt; verarbeitet ein Motiv: „Naht euch dem — Baume"! Mit diesem Stück kann man wirklich Ehre einlegen.

Lewin, „Weihnachtsfreude". Bei diesem Stück muß man sich erst durch Meistersinger und Tristanklänge und ein Beethoven-Motiv durcharbeiten, ehe man das originell gesetzte Glockengeklingel der „stillen Nacht" genießen darf.

Besser ist die „Hirtenidylle" desselben Autors.

Im Verlag von Walde, Löbau, ist erschienen:

Gatter, „Weihnachtsstudie" (m.) Mk. 1.20. Die Studie ist gehaltreicher, moderner, in Rhythmus und Modulation kühner, und wird auch Anspruchsvollere besonders mit ihrem verblüffenden Schluß interessieren.

Im Verlag von Heinrichshofen, Magdeburg, erscheint eine überaus dankbare Phantasie über „Ihr Kinderlein" (l.—m.) Mk. 1.—. Wir können sie besonders jüngeren Spielern mit gutem Gewissen empfehlen, möchten aber im Interesse einer besseren Baßführung auf S. 5 Takt 1 und 5 ein f im letzten Viertel statt der Pause einfügen.

Noch brillanter, besser im Satz und im Studium fördernd ist **Karl Zuschneid:** Phantasie über „Stille Nacht" und „Vom Himmel hoch", unter dem Titel „Weihnachtsklänge" op. 80 (schwer) Mk. 1.20.

Feierklänge am heiligen Abend. Weihnachtsphantasie zu 2 Händen von Ugo Afferni. Der Wiesbadner Kapellmeister hat als feinsinniger Komponist einen geachteten Namen. Verlag von Gebr. Reinecke in Leipzig. Preis 1.50 Mk.

Karl Reinecke: Traumfriedel. Märchenoper für die Jugend in 3 Akten nebst Vorspiel für Soli und Chor mit Klavierbegleitung. Reinecke ist als Komponist für dieses Genre besonders beliebt und geschätzt. Preis des Klavierauszuges zu 4 Händen 10 Mk. Verlag von Gebr. Reinecke in Leipzig. Das Werk steht zur Ansicht zu Diensten.

* * *

Gerade zur rechten Zeit vor Weihnachten erscheinen im Verlag von Steingräber: **Lieder fürs Haus von M. Frey**, op. 16 bis 18. (Preis Mk. 1.20 ungeb.), eine Sammlung, die in den weitesten Kreisen bekannt zu werden verdient. Es sind leichte, besonders aus „Des Knaben Wunderhorn" und Dehmels „Fitzebutze" gewählte Kinder-, Wiegen- und Weihnachtslieder für eine und mehr mittlere Stimmen mit leichter Klavierbegleitung, die sofort in die Ohren fallen. Auf Originalität wird der Komponist wohl kaum dabei Anspruch machen, denn seine Anlehnung an das Volkslied ist wohlbewußt und auch künstlerisch gerechtfertigt; auch ist es keine „große Kunst", solche Kanons zu schreiben, aber die Frische und Natürlichkeit dieser reizenden Liedchen kommen einem Bedürfnis unserer von Chromatik und Enharmonik niedergehetzten Ohren entgegen. Durch die „Neue Musik-Zeitung" als erste (welche Nr. 7 zum Abdruck brachte) und durch den Kunstwart wurde der Komponist einem größeren Publikum vorgestellt. In Nr. 4 dieses Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung" wurden die im gleichen Verlage erschienenen hübschen Klavierstücke M. Freys besprochen.

Bei dieser Gelegenheit möchten wir noch auf eine Neuerscheinung, eine wertvolle Bereicherung der Violinliteratur aufmerksam machen, weil sie sich besonders zu einem Weihnachtsgeschenk für unsere liebe Jugend eignet. Wir empfehlen: **Alexander Eisenmann.** „Unsere Altmeister", fünf Stücke für Geige und Klavier, einzeln à 80 Pf. bis Mk. 1.20. Verlag von A. Auer, Stuttgart. Das sind graziöse und melodiöse, mittelschwere, in der ersten und zweiten Lage sich bewegende Stücke von Bach, Couperin, Haydn und Mozart, die von dem erfahrenen Violinlehrer am Stuttgarter Konservatorium arrangiert, sorgfältig mit Fingersatz, Stricharten und Vortragszeichen versehen, erstmals den Geigern zugänglich gemacht werden und ebenso viel Freude machen, wie sie dem Studium förderlich sind. Auch die Klavierbegleitung ist nur mittelschwer. C. Knayer (Stuttgart).

Anzeigen von neuen Musikalien.

Johann Sebastian Bachs „Wohltemperiertes Klavier" liegt jetzt in 2 Bänden von keinem Geringeren als Eugen d'Albert herausgegeben und bearbeitet fertig vor. Daß dies grundlegende Werk von keinem Musikalischen entbehrt werden kann, ist unbestrittene Tatsache, und damit qualifizieren sich die beiden Bände auch als prächtige Gabe für den Weihnachtstisch in dem Hause, wo das Werk noch nicht heimisch geworden sein sollte, oder wo minderwertige Ausgaben höheren Ansprüchen nicht genügen. Bachs Porträt ziert den ersten Band. d'Alberts Ausgabe, die wir in einer der nächsten Nummern kritisch beleuchten werden, ist im Verlage der J. G. Cottaschen Buchhandlung Nachf. in Stuttgart und Berlin erschienen und kostet geheftet je 4 Mk. (geb. je Mk. 5.80). Auch die zwei- und dreistimmigen Inventionen hat d'Albert im selben Verlage herausgegeben und mit instruktivem Text versehen. Geheftet 2 Mk., geb. Mk. 3.40.

Fünfundzwanzig Lieder von Corona Schröter sind soeben im Insel-Verlag zu Leipzig erschienen. Diese Lieder der berühmten Schauspielerin zu Goethes Zeit sind als Liebhaberausgabe in 225 numerierten Exemplaren herausgegeben und kosten im Subskriptionspreis 22 Mk. Leider konnten wir die Besprechung der Lieder nicht mehr für diese Nummer erhalten und müssen die Interessenten auf die nächste vertrösten.

Löwes Balladen in der Uebertragung von Karl Reinecke legt der Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig dem Verehrer des unerreichten deutschen Balladensängers wieder auf den Weihnachtstisch und zwar in zwei Bänden im Preise von je drei Mark. Außerdem sind die bekanntesten Balladen auch noch in Einzelausgaben erschienen. Der Gesangstext ist hinzugefügt.

Die Universal-Edition in Leipzig und Wien erinnert an ihre als vorzüglich anerkannte Weltausgabe. Die „Universal-Edition" enthält neben den musikalischen Klassikern Werke von Komponisten wie Ant. Bruckner, Dvořák, Goldmark, Kienzl, Liszt, Mahler, Reger, Rheinberger, Rubinstein, Smetana, Richard Strauß, Tschaikowsky, v. Wilm und andere. Kataloge kostenlos durch jede Musikalien- und Buchhandlung oder direkt von der Universal-Edition (Leipzig, Querstraße; Wien, Maximilianstr. 11).

Autographen-Album in Liedern moderner Meister nennt sich eine Sammlung, die bei Robert Forberg in Leipzig erschienen ist. Die Lieder sind in der faksimilierten Handschrift der Komponisten (nebst deren Porträts) veröffentlicht, darunter solche von d'Albert, Draeseke, Reger, Schillings, Strauß. Diese ebenso wertvolle wie eigenartige Ausgabe wird bei den Musikfreunden sicherlich viel Anklang finden, zumal der Preis von 5 Mk. in Ansehung des Gegenstandes niedrig zu nennen ist.

Jugend-Album für Klavier von M. E. Bossi. Auf diese Ausgabe in 2 Heften zum Preise von je Mk. 2.50 machen wir unsere Leser aufmerksam. Der Verlag von Carisch & Jänichen in Leipzig hat damit etwas Gutes für unsere Jugend herausgegeben.

Finks Musikalischer Hausschatz. Eine Sammlung von über 1100 Liedern und Gesängen. Preis 3 Mk. Verlag von Gebr. Reinecke in Leipzig.

Operetten-Musik. Freunde der „leichtgeschürzten Muse" seien auf den neuen Operetten-Katalog im Verlag von Ludwig Doblinger in Wien I, Dorotheergasse 10, aufmerksam gemacht, der über alle Erscheinungen und Bearbeitungen auf diesem Gebiet kostenlos Auskunft erteilt.

Antiquarische Musikalien, zu Festgeschenken geeignet, zeigt Max Schimmel, Musikalien-Antiquariat in Frankfurt a. M., an. Wir verweisen auf die betreffende Anzeige in heutiger Nummer (Beilage).

Sang und Klang. 3 Bände zu je 100 beliebter Klavierstücke und Lieder. Preis 12 Mk. Weihnachtsstücke für alle Instrumente. Karl Fritzsche, Musikalienhandlung in Leipzig.



Leipzig. An Stelle eines Musikbriefs wäre es besser, eine Satire über oder einen Fehdebrief gegen die Saison zu schreiben. Die dieswinterliche Spiel-, Singe- und Streichzeit in Leipzig verspricht, nach den Präliminarien des Oktober, fürchterlich zu werden. Die Saison fängt alljährlich hier immer früher an und zieht sich dann länger als je ins Frühjahr hinein. Der Quantitätsbetrieb macht sich in leidiger Weise empfindbar, auf die Güte der Darbietungen legt man schließlich weniger Wert. Um so lauter wirbelt die Reklametrommel, die Konzertagenten haben alle Hände voll zu tun und die Tageszeitungen ergötzen sich an der Fülle der Insertionsgebühren. Das Publikum nimmt mit Dank die — Freibillette in Empfang und die Musikreferenten stöhnen. Angebracht wäre am ehesten die bekannte militärische Meldung: „Auf Wache und Posten nichts Neues", sintemalen das wenige Neue fast vollständig in dem nicht einmal immer guten Alten aufgeht. Die Programme der Lieder- und Klavierabende gleichen eins dem andern. Diese sind häufig mit Bach und Beethoven garniert, bringen etwas Schumann als Mittelstück und hören mit Chopin und Liszt auf; jene enthalten Schuberts, Schumanns, Brahms', Griegs, Weingartners Gesänge, allenfalls das „beliebteste" von Reger und Strauß und so geht's lustig weiter, Abend für Abend, Woche für Woche. Die beifallslüsternen Geiger aber spielen bis zum Ueberdruß Konzerte von Beethoven, Brahms und Mendelssohn, Bachs Ciaconna und wenn's hoch hergeht, eine der Regerschen Solosonaten, die Cellisten sind noch bescheidener, sie begnügen sich oft mit Transkriptionen und langweilen das Publikum weidlich mit knapp einem halben Dutzend längst bekannter Konzerte. Im Gewandhaus (Arthur Nikisch) herrscht klassische Ruhe und Ordnung; als Novitäten erschienen die Erhöhung des Abonnementpreises, Griegs Variationen über eine altnorwegische Volksweise und Regers Variationen und Fuge über „ein lustiges Thema" des alten Hiller. Auch ein höchst nichtssagendes Violinkonzert von Emmanuel Moór glaubte Jacques Thibaud vorführen zu müssen, erntete jedoch allein für sein köstliches Spiel den lebhaftesten Dank. Kennt man gewandhäuslerische Gepflogenheiten, so mußte man erstaunen über den gewaltigen Beifall, den das ausgezeichnet schöne Novum Meister Regers erhielt, das nach Inhalt und Form das reifste seiner drei Orchesterwerke ist. Seffners Bach-Denkmal ist im Guß mißglückt, trotzdem gab man eine Art zweitägigen Bach-Fests ohne Denkmalsenthüllung, weil einmal alles vorbereitet war. Der Höhepunkt des Abends war die prachtvolle Vorführung des c moll-Konzerts für zwei Klaviere durch zwei der bedeutendsten Bach-Kenner, nämlich Philipp Wolfrum und Max Reger. Professor Nikisch verhielt sich gegen die D dur-Suite, den nur oberflächlich geprobten Eingangssatz der Reformationskantate und die dramatische Kantate „Der zufriedengestellte Aeolus" ziemlich indifferent. Bei aller Liebe zum alten Bach konnte ich in letztgenanntem Werke nicht viel Humor entdecken, befestigte im Gegenteil meine Meinung, des alten Bachs Größe liege allein in seiner Kirchen- und Instrumentalmusik. Andern Tags gab der Bach-Verein (Karl Straube) sein, dem Großmeister gewidmetes Konzert und führte mehrere Kantaten nebst dem Magnifikat mit schönem Gelingen auf. Der Riedel-Verein verabschiedete seinen bisherigen Dirigenten Dr. Georg Göhler in feierlicher Weise. Daß man Beethovens „Hohe Messe" und „Neunte" zusammen gab, erschien mir als eine Unmöglichkeit, denn trotz Göhlers im Programmhefte enthaltenen Darlegungen ist mir die absolute Zusammengehörigkeit dieser zwei Riesenwerke und die Notwendigkeit, sie hintereinander aufzuführen, keinesfalls erwiesen noch stichhaltig. — Kapellmeister Hans Winderstein erweist sich wieder sehr rührig und gestaltet seine Philharmonischen Konzerte durchaus nach modernen Gesichtspunkten. Zur Entlastung seiner Person zog er den ehemaligen Sondershäuser Hofkapellmeister, Hofrat Karl Schröder herbei, der u. a. die seit 20 Jahren in Leipzig nicht gehörte Lisztsche „Bergsymphonie" in energischer Weise herausbrachte und auch einem sehr hübschen Orchesterscherzo von Suk zu lebhaftem Erfolge verhalf. Besondere Verdienste erwarb sich Winderstein durch die Gründung der als Ergänzung der Philharmonischen Konzerte dienenden „Orchester-Kammerkonzerte", in denen nur alte Musik, diesmal von Johann Stamitz, Händel und Beethoven („11 Wiener Tänze"), zu hören waren. Die gewissenhaft vorbereiteten Orchesterspenden fanden viel Beifall. Mozarts unlängst wieder aufgefundenes D dur-Violinkonzert spielte die noch sehr jugendliche Geigerin Katharina Bosch mit trefflicher Technik und musikalischem Gefühl. — Die Kammermusik ward eifrig gepflegt. Das für Leipzig neue französisch-italienische Flonzaley-Quartett faßt Meister wie Beethoven zwar ziemlich zart an, fand aber mit seinen tonschönen und geistig belebten Vorträgen einen herzlichen Willkommen, die Böhmen feierten mit älteren Werken neue Triumphe, das Hilf-Quartett zeigte sich, im Gegensatz zu dem leider beim Gewohnten verharrenden Gewandhausquartett, auf einer ganz wesentlich höheren Stufe künstlerischer Entwicklung, und das Brüsseler Quartett wurde seiner hochstehenden Kunst halber sehr gefeiert. — Unter den Klavier- und Liederabenden verdienen hier nur wenige der ausdrücklichen Hervorhebung. Solid und geschmackvoll erwiesen sich Margarethe Esserts Klavierkunst, vornehm und fein detailliert Wladimir Drosdoffs Vortrag, in keinem rechten Verhältnisse zur vorangegangenen Reklame stehend die Darbietung des 14jährigen Pianisten Miecio Horszowsky, teilweise nur mittleren Anforderungen entsprechend das Spiel Arthur Reinholds, wenig schön dasjenige Leocadie Kapscherows, unter ernsthafter Kritik das pianistische Gestammel Anna v. Gabams. Um die wirklich interessanten Liederabende zu charakterisieren, genügt Angabe der Namen. Ludwig Wüllner, Ella Gmeiner, Lotte Kreisler, Susanna Dessoir und Maria C. Orthen fanden warme Anerkennung. — In Sara Gurowitz lernten wir eine sehr talentvolle, mit prächtigem Ton und gesundem Musiksinn begabte Cellistin kennen, und Willy Burmester entzückte aufs neue seine, dieses Mal ungewöhnlich zahlreich erschienenen Hörer mit seiner, auf hohe Ziele gerichteten Kunst.

Eugen Segnitz.

München. Mit einem „Reger-Liederabend" ist diesmal die Konzertsaison eröffnet worden. Er brachte uns u. a. auch eine Anzahl neuer Sachen. Manches Schöne und Interessante war dabei zu verzeichnen, daneben freilich auch ungleich Geartetes. „Es schläft ein stiller Garten", „Mutter, tote Mutter" möchte ich mit in erster Reihe lobend nennen. Weniger sagten mir „Junge Ehe" und „Mein Schätzelein" zu. „Gottes Segen" wird vielleicht mehr Freunde finden und das lebendig empfundene „Reiterlied" mit seinen kräftigen Farben darf seiner Wirkung sicher sein. Frau Erler-Schnaudt, die Veranstalterin des Abends, hatte sich der Gesänge mit viel Hingabe angenommen. — Von Neuheiten hat uns diese Konzertzeit noch nicht eben viel beschert. Zu erwähnen wäre in erster Linie der „Elfenreigen" des nunmehr dauernd nach München übergesiedelten Friedrich Klose, ein farbig reizvolles und auch in seinem musikalischen Inhalt anziehendes Orchesterstück, welches im Rahmen der „Kaim-Konzerte" zu Gehör gelangte und wiederholt wurde. Georg Schumanns am gleichen Orte aufgeführte „Variationen über ein lustiges Thema" sind mit großer Gewandtheit und Sicherheit gearbeitet, aber der Humor oder besser die Orchesterwitze darin wirken doch mehr absichtlich als ursprünglich und das Gesamtbild bleibt sich auf die Länge hin auch etwas zu gleich, um bis zuletzt fesseln zu können. — Die Leitung der ebenfalls vom Kaim-Orchester bestrittenen „Volkssymphoniekonzerte" ist in diesem Jahre in die Hände der Herren Dr. Courvoisier und Ernst Boehe übergegangen. Letzterer namentlich hat mit Glück debütiert und auch Dr. Courvoisier erwies sich an seinem ersten Abend im ganzen jedenfalls als gewandter Dirigent, wenn ihm auch nicht alle Aufgaben gleichmäßig zu liegen schienen. Uebrigens sei ein endgültiges Urteil über beide Künstler noch aufgespart, bis sie eine längere Wirksamkeit hinter sich haben. Der Kaimsche Instrumentalkörper wird übrigens auch noch bei einem neuen Unternehmen engagiert sein, den sechs „philharmonischen Konzerten", die unter der Leitung Hans Pfitzners projektiert sind und denen man besonders in den Kreisen der Pfitzner-Verehrer mit lebhaftem Interesse entgegensieht. — Eines weiteren Orchesterabends, wozu die obengenannte Künstlerschar sich leider hergeben mußte, kann man nur mit Schaudern gedenken. Mancher meint wohl, daß man gewisse Dinge am besten durch Totschweigen verurteilt. Ich glaube jedoch, daß eine musikalische Missetat, wie sie ein Herr Alfred Wastarp hier in einer Quasi-Bruckner-Feier mit einer ganz unerhörten Verballhornung der fünften Symphonie des Meisters verübte, denn doch festgenagelt gehört. So etwas konnte in der Musikstadt München anno 1907 geschehen und das Publikum ließ es schweigend über sich ergehen! Der Beifall war an diesem Abend zwar verbeten, ein Protest aber doch jedenfalls nicht verboten. — Die „musikalische Akademie" trat in die neue Saison diesmal mit einem alterprobten Treffer, einem bei der weitesten Allgemeinheit nie versagenden Werke der klassischen Oratorien-Literatur, ein: mit Haydns Schöpfung. Um der überaus glänzenden Aufführung willen, die unter Mottls Leitung geboten wurde, verdient diese sonst für auswärtige Leser gewiß nichts Ungewöhnliches bedeutende Veranstaltung hier gebucht zu werden. Neben den einheimischen Solisten Frau Bosetti und Dr. Walter tat sich besonders Felix v. Kraus hervor, der seine ganz eminente und in mancher Hinsicht einzige Künstlerschaft kurz darauf in einem Schubert-Liederabend mit Mottl als prächtigem Partner am Klavier noch besonders dokumentierte. Großen Erfolg hatte auch die vornehme Kunst von Therese Schnabel-Behr, während wir gleichzeitig ihren Gatten Arthur Schnabel in idealem Zusammenwirken mit der Sängerin wie auch an und für sich als sehr hervorragenden Pianisten kennen lernten. Unser jetzt für einige Monate den Lockungen des Dollars gefolgter Heldentenor Heinrich Knote hat sich zum Abschied auch einmal auf dem Konzertpodium hören lassen und schon mit dem Glanz seines Materials bei seinen über alle Maßen enthusiasmierten Hörern seine Wirkung erzielt. Nichtsdestoweniger erfuhr jedoch die uralte Tatsache, daß Bühnen- und Konzertgesang zwei wesentlich verschiedene Dinge sind und nur selten in einer Persönlichkeit in künstlerisch vollkommener Weise sich vereinigen, auch hier wieder einmal volle Bestätigung. Neue Erscheinungen auf dem Konzertpodium waren für uns der Baritonist Dr. Haßler und die für die Hofbühne engagierte Altistin Ella Gmeiner. Beide hatten günstigen Erfolg, obschon auch die letztgenannte Künstlerin die Bühnensängerin öfters nicht verleugnen konnte. Der amerikanische Sänger Vernon d'Arnalle fand beim Publikum viel Beifall, vermochte mich aber trotz bemerkenswerten Könnens und Vortragsgeschickes nicht zu erwärmen. Daß es jetzt auch „Wundersänger" gibt, erfuhren wir, wenn auch mit dem Gefühl des Bedauerns,

bei dem Auftreten des 12jährigen **Moses Mirsky**. Zu dieser neuen Spezies des unglückseligen Wunderkindertums bildete der jugendliche Pianist **Miecio Horszowski** den ernst zu nehmenden und insofern erfreulichen Gegensatz, als hier in einer wirklich starken und echten musikalischen Begabung und einem schon beträchtlichen Können zum mindesten die Grundlagen für eine künstlerische Zukunft des Knaben gegeben sind. Vorteilhaft eingeführt hat sich eine uns bisher noch unbekannte Kammermusikvereinigung, das **Flonzaley-Quartett**, ebenso auch der Geiger Dr. **Wolfgang Bülau**, ein begabter Schüler Marteaus. **Wassili Sapellnikoff** ist man mit großem Vergnügen wieder begegnet. Der glänzende Pianist hatte uns in einer groß hingestellten Wiedergabe von Liszts h moll-Sonate allerdings ungleich Erfreulicheres zu sagen, als mit der als Novität gebrachten, zwar ausgezeichnet gespielten, aber als Komposition doch allzusehr in Aeußerlichkeiten sich ergehenden Sonate in b moll seines Landsmannes Glazounoff. — Die **Hofbühne** ist in den ersten Wochen der neuen Spielzeit vorerst nur mit einigen Neueinstudierungen auf dem Plane erschienen, darunter allerdings mit einer solchen vom künstlerischen Gewicht der Berliozschen „**Trojaner**", die ja nach Lage der Dinge zunächst noch immer als hervorragende Propaganda-Tat zu gelten hat. Unter Mottls hingebungsvoller Leitung fand das ebenso eigengeartete und eigentümliche wie letzten Endes doch hochbedeutende Werk eine musikalisch in ihrer Gesamtheit hervorragend eindrucksvolle und groß gestaltete Verlebendigung und gleichzeitig auch, namentlich im zweiten Teil, bis zum Schluß lebhaft sich steigernden Beifall beim Publikum. Von der Darstellung ragten die prächtige Kassandra der Frau **Preuse-Matzenauer** sowie die ganz besonders in den letzten Szenen zu geradezu hinreißender Ausdruckskraft anwachsende Wiedergabe der Dido durch Frl. **Faßbender** hoch empor. Für den Aeneas fehlt uns leider ein echter Heldentenor. Weiter gab es noch eine gründliche Auffrischung von Verdis „Aïda", deren sich nach musikalischer Seite Hofkapellmeister **Röhr** angenommen hatte und deren vollkommen neues szenisches Gewand das heutzutage auch in der Oper sich in den Vordergrund drängende Streben nach einer bis ins letzte Detail stilistisch und historisch getreuen Ausstattung fast ins äußerste Extrem getrieben zeigte. Namentlich unser Kostümkünstler **Hermann Buschbeck** hat neben den anderen Männern der Szene in der gedachten Hinsicht ein ganz erstaunliches Maß von Fleiß und Gewissenhaftigkeit entfaltet, aber auch zugleich rein malerisch glänzende Bilder geschaffen, deren teilweise ganz prachtvoller Wirkung sich auch der nicht entziehen kann, der im übrigen noch keineswegs für das historische Steckenpferd schwärmt, geschweige denn von der Notwendigkeit einer allzuliebevollen Behandlung desselben in jedem Falle überzeugt ist. Arthur Hahn.



Hans v. Bülow.
Mit Genehmigung des Verlags von Breitkopf & Härtel dem neuesten (6.) Band der Briefe Bülows entnommen.

Wien. Wiederum hat mit stürmenden Fluten das Musikleben heuer eingesetzt. Der Darbietungen sind so viele und so vielwertige, daß es schwer wird, in einem knappen Ueberblick dem Bedeutendsten gerecht zu werden. Unser „Philharmonisches Orchester" zehrt noch von seinem einstigen, damals wohlberechtigten Ruhm, an dem es kaum lange mehr zehren können wird; es hat heuer in seinem sogen. „Nicolai-Konzert" nur eine recht schwache Wiedergabe der Neunten Symphonie zu bieten gewußt. Weit erfreulicher gestalteten sich die ersten heurigen Konzerte des „**Wiener Konzert-Vereins**", in denen außer tüchtigen symphonischen Leistungen als eine sensationelle Neuheit das erst vor kurzem in Berlin aufgefundene siebente Violinkonzert (D dur) von Mozart zur Aufführung kam. Das Werk machte, trotzdem es keineswegs von Mozartschem Geist erfüllt ist und auch von Herrn Petri aus Dresden eigentlich ohne echte künstlerische Wärme vorgetragen wurde, wohl ob seiner Neuheit einen starken Eindruck auf die Hörerschaft. Sehr stimmungsvoll gestaltete sich das erste Konzert des „Wiener a cappella-Chores", in dem unter Eugen Thomas' umsichtiger Leitung J. S. Bachs fünfstimmige Motette „Jesu, meine Freude" wirklich recht schön zum Vortrag kam. Wurde in diesem Konzert des verstorbenen Ignaz Brüll nur durch den Chor „Selig ist das Sternlein" gedacht, so veranstaltete unser neues „Tonkünstler-Orchester" eine ganze „Brüll-Grieg-Gedenkfeier", die zeigte, wie Tüchtiges und Gediegenes das Orchester unter seinem Dirigenten Oskar Nedbal schon jetzt, kurz nach seiner Begründung, zu leisten vermag. Das Programm war vorzüglich zusammengestellt: von Brüll die „Ouverture pathétique"; die Rhapsodie für Klavier und Orchester (op. 58), von Wera Schapira vorgetragen; Bombardons Lied aus dem „Goldenen Kreuz", von Herrn Hesch gesungen; endlich die Orchester-Serenade in F dur. Noch mehr als in den Brüllschen Kompositionen bewies die junge Vereinigung im Vortrag der Peer Gynt-Suite, der Ouvertüre „Im Herbst", des Klavierkonzerts und des Huldigungsmarsches aus „Sigurd Jorsalfar" von Grieg ihre große künstlerische Leistungsfähigkeit. — Aehnlich sympathisch verlief ein „Deutscher Volksliederabend" veranstaltet vom „Deutschen Volkslieder-Verein" als eine Art von Abschiedsfeier für den an das Mozarteum in Salzburg berufenen Joseph Reiter. — An volkstümlicher Musik mangelt es uns heuer noch weit weniger als im vergangenen Jahr: die ersten populären Konzerte des „Konzert-Vereins" und des „Tonkünstler-Orchesters" haben einen ebenso gewinnenden Eindruck gemacht wie die volkstümlichen Abende, die der „Männergesangverein", der „Schubertbund", der „Gesangverein der Eisenbahnbeamten", und nicht zuletzt die ausgezeichnete „Bläser-Kammermusikvereinigung" veranstalteten. — Unsere beiden **Opernbühnen** machen sich gegenwärtig heftige Konkurrenz. Es hat sich in den letzten Wochen mehrmals gefügt, daß an beiden Bühnen ein und dasselbe Werk gegeben wurde. Die **Hofoper** hat uns jetzt als eine „Neuheit" Puccinis „Madama Butterfly" beschert, mit großem äußeren Erfolg: Puccini wurde ebenso wie die Hauptdarstellerin Frl. Kurz mehrmals gerufen. Was wir von Weingartner als Mahlers Nachfolger erwarten dürfen, ist genau genommen trotz aller erfolgter Vorausverkündigungen noch unbestimmt. Dagegen hat Direktor Rainer Simons von der **Volksoper** neuerlich zwei große Erfolge errungen. Eine Neuinszenierung und Neueinstudierung des „Freischütz" machte aus Webers Oper ein Musikdrama, ohne daß dem Wesen des volkstümlichen Singspiels damit Gewalt geschehen wäre. Kapellmeister Gille, ein neuer Mann, der sich im „Freischütz" auf das vorteilhafteste einführte, leitete auch die Erstaufführung des „Lohengrin", mit der eine wahrhaft künstlerische Tat vollbracht worden ist: Ausstattung und Lebendigkeit der Darstellung verdienen hier ob ihrer einzigartigen Verbindung von Romantik und Realismus großes Lob. E. K.

Basel. Die Wintersaison ist durch eine feierliche Wiedergabe des Berliozschen Requiem zu Ehren der hier versammelten deutschen Philologen und Schulmänner eröffnet worden, der sich eine starkbesuchte Wiederholung zu herabgesetzten Preisen anschloß. Kapellmeister **Hermann Suter** sorgt mit seinem stimmstarken „Gesangverein" seit Jahren durch solche Unternehmungen auf das beste für Popularisierung der Musik. In dem einzigartig akustischen und würdigen Münster gestalten sich solche Anlässe jeweilen zu eindrucksvollen Volksfeiern, deren kultureller Wert nicht zu unterschätzen ist. — An Novitäten wird der Winter seitens dieses Vereines, der vom Tonkünstlerfest 1903 her noch in guter Erinnerung ist, bringen: Das neue Requiem Hauseggers nach Worten Friedrich Hebbels, das bei Hug & Cie. erschienen und schon von einigen Chören herausgegriffen worden ist; dann zwei Psalmen Griegs und die Messe Kloses, die für hier neu sind. Ebenso wird eine Doppelfuge des letzteren Komponisten aufgeführt (mit Trompeten, Posaunen und Orgel), die am letzten Schweizer Tonkünstlerfest in Luzern ungemein gefiel. Ueber die vier großen Chorkonzerte dieses Winters folgt der Bericht später. Für das Verständnis der modernen Musik hat Herr Suter, der überhaupt der Bahnbrecher ihres Wertes am hiesigen Platze ist, die Neuerung der Vorbesprechungen eingeführt. Vor dem ersten Symphoniekonzert erläuterte er die Bedeutung und den Aufbau der Straußschen sym-

phonischen Dichtung „Tod und Verklärung", und zwar in so vorzüglicher und gewinnender Weise, daß das Werk den größten Eindruck hinterließ, während vor Jahresfrist Werke wie der „Zarathustra" und Delius' „Sea-Drift" mangels solcher Voreinführung nur einem kleinen Teil des Auditoriums in ihrer künstlerischen Bedeutung nahetraten. Es ist das sehr zu begrüßen und auch anderwärts sehr wünschbar, zumal wenn die Kraft vorhanden ist, die die nötige Lehrgabe besitzt. Denn die Schwerfälligkeit in der musikalischen Entwicklungsfähigkeit ist auch in größeren Musikzentren als Basel vorhanden und kann nicht durch das einmalige Vorführen von epochemachenden Werken überwunden werden, die einen so tiefen Gedankengehalt besitzen. Viel von der Erbitterung im Kampf zwischen „Klassisch" und „Modern" könnte auf diese Weise gehoben werden. (Diese letztere Bemerkung möchten wir als durchaus richtig Dirigenten und Publikum wie auch einsichtigen Kritikern stets von neuem in Erinnerung bringen. Red.) H. R.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— In Berlin hat „Salome" von Richard Strauß bereits 50 Aufführungen erlebt. Ungefähr die gleiche Zahl von Bühnen hat das Werk bisher gegeben.

— Im Hoftheater zu Coburg hat die erste Gesamtaufführung des „Ringes des Nibelungen" stattgefunden. Nach der Götterdämmerung wurde Hofkapellmeister Alfred Lorenz vom Herzog durch Verleihung der Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.

— Peter Cornelius' „Gunlöd" wird eine konzertgemäße Aufführung unter Leitung von Prof. Julius Buths in Düsseldorf im Februar 1908 erleben. Einen Monat später wird das Stadttheater zu Dortmund das Werk in bühnengemäßer Aufführung herausbringen.

— Felix Weingartner gedenkt in Wien als erste Novitäten d'Alberts „Tiefland" und Berlioz' „Trojaner" zu bringen. „Die Meistersinger von Nürnberg" sollen vollständig neu einstudiert werden. Später folgen noch sein „Genesius" und „Orestes".

— In Graz hat eine Volksoper des blinden Komponisten Bela von Uji, zu der Raupachs Rührdrama „Der Müller und sein Kind" den Text gab, die Uraufführung erlebt.

— Direktor Carré von der Pariser Komischen Oper beabsichtigt im nächsten Mai den Parisern die Bekanntschaft mit Richard Straußens Oper „Feuersnot" zu verschaffen. Jean Marnold übersetzt Wolzogens Text. — Als erste Novität der Opéra comique ist ein neues Werk des Jungfranzosen Xavier Leroux in Szene gegangen: „Le Chemineau", das die bekannte Dichtung Richepins benutzt. Alsdann ist die Neueinstudierung von Glucks „Iphigenie in Aulis", die seit 1824 in Paris nicht mehr aufgeführt worden ist, zu erwarten. Unter den weiteren Neuaufführungen und Neueinstudierungen figurieren u. a. Xavier Leroux mit einem dreiaktigen Werke „Pierre le véridique", Isidore de Lara mit einem lyrischen Drama „Sanga". Vincent d'Indy ist mit einer Musiktragödie „Phèdre et Hippolyte" angesetzt. Von ausländischen Opern sind außer der „Feuersnot" in Aussicht genommen ein Werk des Führers der modernen Russen, Rimsky-Korsakows „Snegurotschka".

— Die neue Vlämische Oper ist am 17. Oktober in Antwerpen mit einer Aufführung von Blokx' „Herbergprinces" eingeweiht worden.

— In St. Petersburg ist „Der fliegende Holländer" zum ersten Male in russischer Sprache und zwar auf der Bühne des dortigen Konservatoriums aufgeführt worden.

— Umberto Giordanos neue Oper „Marcella" hat am Teatro Lirico in Mailand ihre Uraufführung erlebt. Gemma Bellincioni verkörperte die Titelrolle.

*

— Der Berliner Lehrergesangverein hat einen Volksliederabend veranstaltet, wobei Proben aus dem kaiserl. Volks-Liederbuch gegeben wurden. Der Kronprinz wohnte dem Konzerte bei. Professor Max Friedländer und Johannes Bolte sowie Exzellenz v. Liliencron waren von den Hauptbeteiligten an der Herausgabe anwesend.

— Einen Kompositions-Abend hat Gustav Lazarus in Berlin veranstaltet. Das Programm lautete: Variation und Fuge über ein valisches (altenglisches) Thema für Pianoforte (Manuskript). Von Don und Wolga, russisches Liederspiel für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Pianoforte. Stücke für das Pianoforte. Drei Szenen aus der volkstümlichen Oper in 4 Aufzügen „Das Nest der Zaunkönige". (Der Komponist ist unsern Lesern aus der Musikbeilage gut bekannt. Red.)

— Im Musiksalon Bertrand Roth in Dresden hat die 100. Aufführung zeitgenössischer Tonwerke stattgefunden. Hans Pfitzner, Reinh. Becker, Max Reger, Karl Reinecke standen auf dem Programm. Wir möchten bei dieser Jubiläumsfeier des verdienstvollen Unternehmens weitere Kreise mit folgenden Daten aus Dresdner Blättern bekannt machen: „Aus bescheidenen Anfängen entspringend, haben sich die sonntäglichen Mittagsaufführungen Bertrand Roths in den letzten Jahren zu einem bedeutsamen Faktor im Dresdner Musikleben herausgebildet. Nicht nur insofern, als diese Aufführungen allmählich zu einem regelmäßigen Stelldichein aller musikalischen Charakterköpfe unserer Stadt, der hervorragendsten Dresdner Komponisten, ausübenden Künstler und Musikschriftsteller geworden sind, sondern noch mehr dadurch, daß einer großen Zahl wenig bekannter Tonsetzer und sonstiger musikalischer Talente Gelegenheit zum Hervortreten und Bekanntwerden geboten worden ist. Da Professor Roth bei der Auswahl der aufzuführenden Werke und der auftretenden Künstler und Künstlerinnen sich keineswegs auf Dresdner Namen beschränkt hat, so reicht die Bedeutung seiner Veranstaltungen sogar weit über das Weichbild von Dresden, ja über die Grenzen Sachsens, hinaus, um so mehr, als in letzter Zeit auch die auswärtige musikalische Fachpresse regelmäßig von dem Notiz genommen hat, was sich im Dresdner Musiksalon Roth abgespielt hat. Die große Zahl herzlicher Beglückwünschungen, die im Hause Roth einliefen, die Fülle von Blumen und Lorbeer, die den Musiksalon bei der Jubelaufführung schmückte, waren beredte Zeugnisse für die Bedeutung, die man in musikalischen Kreisen den uneigennützigen, im edelsten Wortsinne kunstförderlichen Bestrebungen Bertrand Roths beimißt."

— Die Lehrer des Kgl. Konservatoriums zu Dresden haben für den 3. Dezember einen „Heiteren Abend" angesagt, an dem die Sonata da camera von dall' Abaco die Canonischen Rätsel von Draeseke, vierhändige Walzer von Karl Thiessen, Duette (Canons) über Kinderreime von Alexander Friedrich von Hessen, Rezitationen und die Bauernkantate von J. S. Bach (Leitung Otto Urbach) aufgeführt werden sollen.

— Adrian Rappoldi hat in Dresden zum ersten Male das d moll-Konzert für Violine und Orchester von Emile Mlynarski gespielt. (Der Violinvirtuose und Komponist ist russischer Abkunft, ein Schüler Auers, und bekleidet zurzeit die Direktionsstelle der Warschauer Philharmonischen Konzerte. Das d moll-Konzert wurde 1898 mit dem Paderewski-Preise ausgezeichnet.)

— Der Bohnsche Gesangverein in Breslau veranstaltet auch in diesem Winter vier historische Konzerte. Das erste war dem Andenken Eichendorffs zum 50. Todestag am 26. November gewidmet und brachte Eichendorffs Gedichte in der Musik. Ein Abend bringt „Musik in England im Zeitalter der Königin Elisabeth" und der vierte „Nationalhymnen der europäischen Völker".

— Das zweite Bach-Vereinskonzert in Heidelberg hat unter Direktor Dr. Wolfrums Leitung u. a. als Neuheit eine eigenartige Orchester-Suite des Amerikaners Max Dowell über indianische Motive gebracht.

— In Darmstadt hat ein Vereinsabend des Richard Wagner-Vereins ausschließlich Kompositionen Hermann Zilchers (Frankfurt) gebracht. Der Komponist spielte auch den Klavierpart zu seinen Konzertstücken für Violine, Violoncello und Klavier. Frau A. Kämpfert (Frankfurt) war Interpretin der Lieder.

— In Mülhausen i. E. ist unter der Leitung des ersten Kapellmeisters des Stadttheaters, Otto Heß, zum ersten Male Beethovens neunte Symphonie aufgeführt worden. Im Orchester wirkten 70 Musiker, im Chor etwa 180 Sänger mit. Da viele Mülhauser und auswärtige Kunstfreunde keine Plätze mehr bekommen konnten, ist eine Wiederholung geplant.

— Pianist Karl Grimm, der neue Dirigent der Liegnitzer Sing-Akademie, hat am 8. November die erste Aufführung des „Barbier von Bagdad" von P. Cornelius im Konzertsaal veranstaltet.

— Der Oratorien-Verein zu Fulda hat sein 70jähriges Stiftungsfest mit einer Aufführung des „Franziskus" von Edgar Tinel unter Leitung von Musikdirektor Gottfried Leber gefeiert.

— Wie man uns aus Ulm mitteilt, besitzt die Donaustadt in dem Lehrer und Organisten K. Beringer (einem Schüler von de Lange in Stuttgart) einen sehr erfolgreichen Orgelspieler, der auch für neuere Komponisten seit längerer Zeit dort eifrig tätig ist. Seine Hugo Wolf- und Max Reger-Konzerte, für welche Komponisten B. auch schriftstellerisch in der Tagespresse eintritt, bezeugen das. Reger schrieb an Beringer: „Sie sind der erste Organist in Süddeutschland, der meine Sachen spielt."

— Siegmund v. Hauseggers „Requiem" ist in Zürich durch den Häusermannschen Privatchor, Direktion Hans Häusermann, am 3. November zum erstenmal aufgeführt worden und zwar mit großem Erfolg für den Komponisten wie für den Verein, der das Wagnis unternommen und glänzend durchgeführt hat. Die Partitur des Werkes enthält viele und bedeutende Schwierigkeiten, aber die Komposition ist durchweg so herrlich empfunden und so voll von musikalischen Schönheiten, daß man die Dirigenten von gemischten Chören nicht eindringlich genug auf dieses jüngste Kind der Hauseggerschen Muse hinweisen kann. In ihm bietet sich für Vereine, die sich höhere Ziele stecken können, eine überaus dankbare Aufgabe. E. Trp.

— Der Kamillo Horn-Bund in Wien hat am 11. November einen Balladen-Abend veranstaltet, dessen Programm nur Tondichtungen von Kamillo Horn aufwies. Außer den Liedern und Balladen „Birkenmär", „Hako Heißherz", „Die Verlassene", „Thusnelda", „Jung Diethelm" und „Wallada" wurden drei Melodramen, ein vierstimmiger Frauenchor mit Begleitung und eine Romanze für Violine und Klavier gebracht. Neben dem Komponisten, der am Klavier saß, wurden besonders die Opernsängerin Frau Theo Drill-Orridge und die Violinistin Frl. Irma v. Halácsy ausgezeichnet. Jnk.

— Der Preßburger Kirchenmusikverein hat (vom 16. bis 19. November) ein feierliches Triduum zu Ehren der heil. Elisabeth veranstaltet. Liszts Legende von der heil. Elisabeth, seine ungarische Krönungsmesse, der Chor mit Orchester „Specie tua", zwei Graduale von Bruckner, Beethovens „Missa solemnis", die Elisabeth-Hymne von Graf Géza Zichy wurden unter anderem aufgeführt.

— Paderewski hat soeben seine erste Symphonie vollendet, die ihre Uraufführung unter Leitung des Komponisten in New York erleben soll.

— Die Lamoureux-Konzerte in Paris werden in dieser Saison noch um acht außerordentliche Veranstaltungen vermehrt werden, von denen vier den Meistern der Vergangenheit, die übrigen zeitgenössischen Tonsetzern eingeräumt sind. — Glückliches Paris!

— Die Pariser Bach-Gesellschaft veranstaltet in dieser Saison unter der Leitung von Gustave Bret im neuen Gaveau-Saale sechs große Konzerte. Sie werden u. a. die Johannes-Passion, Phöbus und Pan, das Magnifikat, die Trauerode, mehrere geistliche Kantaten, die Brandenburgischen Konzerte, das Konzert für zwei Klaviere in c moll, das Konzert für vier Klaviere, das Violinkonzert in C dur und das Konzert für zwei Violinen bringen.



Kunst und Künstler.

— Münchner Sängerbund. Mehr als in anderen Städten erfreut sich in München der Männergesang einer besonderen Pflege. Neben einer Unzahl kleinerer Vereinigungen bestehen in der bayrischen Hauptstadt sechs große Männergesangvereine, die nicht nur durch die Zahl ihrer Mitglieder, sondern auch durch die Qualität ihrer Darbietungen besondere Beachtung verdienen. In erster Linie ist hier der „Lehrergesangverein" (Dirigent: Hofkapellmeister Cortolzis) zu nennen, der mit seinen mehr als 300 aktiven Sängern den stärksten Männerchor Deutschlands repräsentiert, und der, wie in diesen Blättern bereits mehrmals erwähnt wurde, auch durch die Aufführung großer gemischter Chorwerke an der Spitze des musikalischen Lebens in München steht. Die übrigen Männergesangvereine, die freilich an Mitgliederzahl dem Lehrergesangverein nachstehen (zwischen 100 bis 200), sind: „Bürgersängerzunft" (Dirigent: Richard Trunk), „Liederhort" (Dirigent: Domorganist Jos. Schmid — früher L. Thuille), „Liederkranz" (Dirigent: Chordirektor Herm. Meilbeck), „Münchner Männergesangverein" (Dirigent: Musikdirektor und Komponist Th. Podbertsky), und „Neu-Bavaria" (Dirigent: Musikdirektor Franz Jos. Schmid, zugleich Dirigent des Bayerischen Sängerbundes). Die genannten Vereine haben schon bei verschiedenen offiziellen Gelegenheiten, zuletzt bei der Grundsteinlegung zum Deutschen Museum, zusammengewirkt, und im Laufe des heurigen Jahres wurde der Beschluß gefaßt, einen eigenen Münchner Sängerbund zu gründen. Am 26. Oktober wurde auf einem der großen Münchner Keller der Gründungskommers veranstaltet, der sich zu einem Sängerwettstreit im kleinen gestaltete. Denn es wurden hierbei von den ca. 1000 Sängern nicht nur mehrere gemeinsame Chöre gesungen, sondern jeder Verein suchte in dem Vortrage von Einzelchören sein Bestes zu bieten. Da der Abend den Münchner Komponisten gewidmet sein sollte, gelangten Chöre von Podbertsky, Thuille, Rheinberger, Zenger und Reger zum Vortrage. Besonders der Vortrag des ungemein schwierigen Regerschen Chores „Frühlingsruf" durch den Lehrergesangverein, der hinsichtlich des Stimmenumfanges nach der Höhe wie nach der Tiefe kolossale Anforderungen stellt, war eine Leistung ersten Ranges. Erwähnt sei noch, daß die Bürgersängerzunft schon seit Jahren ein eigenes Vereinsorchester gegründet hat (Dirigent: Hyp. Strobl), das sich an dem Gründungsabend vorteilhaft beteiligte. L. R.

— Neuaufgefundene Tanz-Kompositionen Beethovens. Im Musikalienverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig werden zum ersten Male elf Wiener Tänze von Beethoven veröffentlicht; und zwar vier Walzer, fünf Menuette und zwei Ländler für sieben Streich- und Blasinstrumente. Die Stücke sind nach handschriftlichen Stimmen im Archiv der Thomasschule zu Leipzig von Professor Dr. Hugo Riemann in Leipzig herausgegeben. Der Herausgeber macht dazu folgende Bemerkungen: „Die hier zum ersten Male veröffentlichten Tänze galten bisher als anonym. Ihre ungewöhnliche Schönheit und die mit auffallendem Raffinement geführte Instrumentierung ließen auf einen der besten Meister zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts schließen. Einige melodische Wendungen wiesen zunächst auf Karl Maria v. Weber; doch ergab ein Vergleich mit dessen achtzehn Favoritwalzern, daß diese in der Erfindung und in der Instrumentierung den erwähnten elf Tänzen nicht annähernd ebenbürtig sind. Wir wissen nun, daß eine Anzahl Tänze Beethovens für sieben Instrumente, die der Meister 1819, während er an der Missa solemnis arbeitete, in Mödling geschrieben hat, verloren gegangen sind. Schindlers Biographie von Ludwig van Beethoven (1840) berichtet hierüber: ‚Auch willfahrte er (Beethoven) im Sommer 1819, als er eben mit der Komposition des Credo (der Missa solemnis) beschäftigt war, den wiederholten dringenden Bitten einer aus sieben Mitgliedern (!) bestehenden Musikgesellschaft, die damals in einem Gasthofe in der Briel bei Mödling zum Tanze zu spielen pflegte, und schrieb einige Partien Walzer für sie, die er selbst auch in die einzelnen Stimmen aussetzte. Später hatte Beethoven die Partitur dieser Walzer verloren.' Da auch die Entstehung und Zusammenstellung der Bagatellen op. 119, die in verschiedenen Teilen in Tonart und Tonlage mit den elf Wiener Tänzen übereinstimmen, in dieselbe Zeit fällt, so darf die Verfasserschaft Beethovens als sicher gelten."

— Von den Theatern. Nachdem folgende Zeitungsnachricht nicht dementiert worden ist, vielmehr in etwas veränderter Fassung wieder auftaucht, wollen wir sie unseren Lesern nicht vorenthalten. Im Direktorenrat der Metropolitan Opera in New York wird eine einschneidende Veränderung vorgenommen werden. Die Zahl der Direktoren soll von 15 auf 17 erhöht werden, einige der bisherigen Mitglieder, die am Opernwesen gar kein Interesse haben, sollen demissionieren und dafür kunstverständige Männer, wie z. B. Mr. William K. Vanderbilt, gewählt werden. Interessant ist die Absicht, ausländische Direktoren zu wählen. In Aussicht genommen sind diesbezüglich Mr. Henry Higgins, Direktor der Londoner Covent Garden Opera, Jean de Reszke, ferner Albert Carré oder Messager (Paris), Felix Mottl oder Regisseur Anton Fuchs von der Münchner Hofbühne, und Richard Strauß und als italienisches Mitglied der bekannte Verleger Tito Riccordi. Diese auswärtigen Mitglieder werden die Aufgabe haben, Mitteilungen über die Opernsituation, Novitäten rc. in Europa an den Direktorenrat gelangen zu lassen, und die hiesigen Direktoren bezüglich des künstlerischen Personals und aller wichtigen künstlerischen Vorkommnisse auf dem laufenden zu halten. — Der Umbau des Dresdner Opernhauses soll im nächsten Sommer in Angriff genommen werden, vorausgesetzt, daß der sächsische Landtag die Mittel dazu bewilligt, woran jedoch nicht zu zweifeln ist. Der Bau wird sich namentlich auf die technischen Einrichtungen erstrecken, die den heutigen Anforderungen nicht mehr entsprechen. Man hofft, daß der Umbau nicht länger als drei Monate dauern wird; während dieser Zeit sollen kleinere Opern im Schauspielhause aufgeführt werden. — Unter dem Namen „Théâtre des Champs-Elysées" wird in Paris ein etwa 2000 Personen fassendes Theater erbaut, dessen Zuschauerraum nach dem Muster des Münchner Prinzregenten-Theaters amphitheatralisch angelegt und das auch — zum erstenmal in Paris — mit einem versenkten Orchester ausgestattet sein wird. Die Organisation des neuen Theaters hat Gabriel Astruc übernommen. Das Theater soll in etwa zwei Jahren eröffnet werden. — Die Volksoper in Wien hat im verflossenen Spieljahre einen Reingewinn von nahezu 100 000 Kronen erzielt. Der Vertrag mit Direktor Rainer Simons wurde auf zehn Jahre verlängert. Die Volksoper plant im nächsten Jahre auch Maifestspiele anläßlich des Kaiserjubiläums.

— Vom „amerikanischen Bayreuth". Ernst v. Possart hat bekannt gegeben, daß er geneigt sei, dem Ruf von Frau Nordica nach Amerika, zur Leitung des sogenannten amerikanischen Bayreuth, Folge zu leisten.

— Eine Saint-Saëns-Statue in Dieppe. Wenn es früher zu den größten Seltenheiten gehörte, daß ein berühmter Mann schon bei Lebzeiten sein Denkmal bekam, so ist dem heutzutage nicht mehr so; wir leben im Zeitalter der „Denkmäler" und es darf uns sogar nicht wundern, wenn ein Künstler seine eigene Statue sozusagen zum Geschenk erhält! So Camille Saint-Saëns, der auch in Deutschland geschätzte Komponist von „Samson und Dalila". Vor einigen Monaten ersuchte ihn der Bildhauer Marqueste, sein Freund und Kollege vom „Institut", ihm für eine Statue einige Sitzungen zu gewähren. Nach einigem Zögern willigt Saint-Saëns ein, und der Künstler stellt sein Werk im Salon 1907 aus, wo es viel bewundert wird. Eines Tages nun erhält Saint-Saëns ein Lokalblatt von Dieppe, in dem er mit Ueberraschung liest, daß seine im „Salon" ausgestellte, prächtige Statue auf Bestellung einer Dame, Mme. Carruette, verfertigt wurde und demnächst in Dieppe aufgestellt werden sollte. Der Künstler ist sprachlos, aber was hilft's. Kürzlich ist sein Bildnis im Foyer des Theaters tatsächlich enthüllt worden. — Der Komponist ist in sitzender Stellung, mit einer aufgeschlagenen Partitur in der Rechten, sehr getreu dargestellt. — Warum gerade Dieppe? Alljährlich verbringt Camille Saint-Saëns einige Zeit in der kleinen Hafenstadt im Departement „Seine-Inférieure"; sie ist die Stadt seiner Väter — er selbst wurde in Paris geboren. Dort vertieft er sich dann in die Erinnerung dessen, was ihm auf der Welt am teuersten war: seine Jugend, seine Familie, seine Reisen, seine Kunst... Schon 1897 machte er der Stadt ein bedeutendes Geschenk, das sie zur Gründung eines „Saint-Saëns-Museums" veranlaßte: alle Familienerinnerungen, alle kostbaren Sammlungen, die der Komponist von seinen Reisen in ferne Länder mitgebracht, sind dort hinterlegt, und er kann bei seinem Ableben den tröstlichen Gedanken mitnehmen, daß dort alles wie Reliquien verehrt wird und nicht etwa bei einer Versteigerung in alle Himmelsrichtungen verweht! C. R.

— Musikbrief aus Kapland. Man schreibt uns aus Port Elizabeth: . . . . . Wir leben hier augenblicklich unter einem Kometen. Das hat immer was Schlimmes zu bedeuten, sagt man und hat in unserm Falle recht. Denn in jeder Woche z. B. vergeht fast kein Abend, an dem nicht irgend ein Musikverein, ein Chor, ein Klavier-, Geigen- oder Orgel-„Virtuose" mit einem Konzert aufwartet. Meist finden sie in einer Kirche statt (es gibt deren etwa 25—30 hier), oder eine Wohltätigkeitseinrichtung ist der Vater dieser Kinder. Da nun alle Väter und Mütter ihre Kinder für die schönsten halten, so gebietet die Höflichkeit, ihnen mindestens durch ein beifälliges Nicken anzudeuten, daß ihre Tat eine Welterlösung bedeute — was ausnahmslos richtig gedeutet wird. — Die Engländer haben scheinbar eine große Vorliebe für die Orgel und so finden denn an jedem Sonntagabend in einem großen städtischen Musiksaale Orgelkonzerte

statt, die meist leider erbärmlich schlecht sind, trotzdem aber oft von Tausenden von Menschen besucht werden; es wird kaum einen deutschen Orgelspieler geben, der eine so große Zuhörerschaft hat. — Das Beste, was ich kürzlich hörte, war ein Orgelkonzert eines vielgenannten Orgelspielers und „Komponisten", des blinden A. Hollins. Seine Improvisationen über ein ihm gegebenes Thema waren bewundernswert. Wer übrigens aus der Beliebtheit der Orgelkonzerte hier den Schluß ziehen wollte, das Publikum zeichne sich durch Musikverständnis und feines Kunstempfinden aus, dem hätte ich gewünscht, bei einer „Elias"-Aufführung zugegen gewesen zu sein. Daß die Bevölkerung hier einen ebenso scheußlichen Geschmack hat, wie das deutsche Gassenhauerpublikum, das wußte ich längst. Wie aber das englische Publikum ernste Kunstwerke wie den „Elias" behandelt, ist lächerlich, und Leute, die Galle haben, könnten es sogar empörend nennen. Daß bei jedem Chor, jeder Arie, ja jedem Rezitativ geklatscht wird, war mir so neu, daß ich nach dem ersten Chor vor Ueberraschung und Schreck aus aller Stimmung in einen gräßlichen Aerger verfiel. Der wurde noch schlimmer, als das Publikum bei der nächsten Arie einfach den Orchesterpart mehrere Minuten lang durch Klatschen zudeckte, um dem Solisten Beifall zu bezeigen. (Der Sänger war aus England gekommen. Alles aber, was an sogenannten Künstlern von dort kommt, wird mit Begeisterung aufgenommen, und wenn seine Leistungen so erbärmlich sind, wie die des „Elias"-Solisten.) In helle Wut jedoch kam ich, als in der zweiten Hälfte des zweiten Teils ein Auswandern begann, ein Laufen, Trampeln, Stuhlrücken, Klappern, das die Musik erstickte und den Dirigenten zwang, mehrere Chöre und Soli zu überschlagen (!), um wenigstens durch den Schlußchor dem Oratorium einen Abschluß zu geben. Leider war er nicht zu hören und ich selber habe dazwischen geschimpft, daß einige deutsche Damen, die bei mir saßen, sich die Ohren zuhielten. „Eine wundervolle, unvergeßliche Elias-Aufführung!" stand am nächsten Tage in den Zeitungen. Mendelssohn darf sich aber glücklich preisen, daß er tot ist. — Das sind unsere *besseren* Musikvorführungen (Eintritt 5 bis 7.50 Mk.). Ueber die übrigen will ich barmherzig schweigen. Wenn mir überhaupt etwas den Aufenthalt in Port Elizabeth verleiden kann, so ist es gerade die viele Musik, die in fast jedem Hause getrieben oder richtiger verbrochen wird. Glücklich aber das Haus, wo nur das Klavier bearbeitet wird. Ich selbst erleide in meiner Wohnung täglich die Mißhandlung eines Klaviers, eines Harmoniums, einer Flöte, einer Geige und last not least einer Okarina, die sich von einer Ziehharmonika begleiten läßt. Rechne ich Nachbarhäuser ein, so müßte ich in Trauermelodie von einem halben Dutzend Klavieren, einem Pianola, einem stimmbegabten Menschenpaar und einem Grammophon singen. Kann irgend eine europäische Großstadt so etwas überbieten?! . . . A. R.

— *Wagneriana.* Von Richard Wagners Jugendoper „Die Hochzeit" ist bekanntlich ein Fragment der Partitur wiedergefunden worden. In der „Neuen Revue" teilt Dr. *Richard Batka* auch den vollständigen Text der Oper mit: ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt. Die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgibt. Bei der Totenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin. — Im Verlage *C. F. W. Siegel* in Leipzig erscheint ein neuer Band mit fünf *Prosaentwürfen* zu Wagnerschen Tondramen, und zwar mit drei Entwürfen zu den „Meistersinger von Nürnberg" und je einem zu „Tristan und Isolde" und „Parsifal". Mit Ausnahme des ersten „Meistersinger"-Entwurfes (Marienbad, Juli 1845) werden diese Entwürfe vom Hause Wahnfried zum erstenmal der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht. Hans v. Wolzogen hat eine erläuternde Einführung mitgegeben.

— *Jubiläum.* Die Musikalienhandlung Gebr. Hug & Co., Zürich, die heute Filialen in Leipzig, Straßburg, Basel, St. Gallen, Luzern, Winterthur, Neuchâtel, Feldkirch und Konstanz unterhält, hat am 10. November auf ein hundertjähriges Bestehen zurückgeblickt. Der Erinnerungsschrift entnehmen wir, daß Pfarrer Jak. Christoph Hug — der Großvater des heutigen Senior-Chefs des Hauses — die Musikalienhandlung von dem als Komponisten und eifrigem Förderer des Männerchorgesanges bedeutenden Hans Georg Nägeli am 10. November 1807 für seine Rechnung übernahm, um sie gemeinschaftlich mit seinem Bruder Kaspar Hug weiterzuführen. Im Jahre 1834 ging das Geschäft, das mittlerweile die Firmierung Gebrüder Hug erhalten hatte, in den Besitz des Sohnes von Pfarrer Hug über. Ihm folgte sein Sohn Jak. Emil Hug, der heute noch dem umfangreichen und angesehenen Hause vorsteht, unterstützt von seinem Sohne Adolf Hug und seinem Schwiegersohn Hans Langnese-Hug. Es ist hier der seltene Fall geboten, daß ein Geschäftshaus ein ganzes Jahrhundert hindurch in einer Familie, sich in direkter Linie vom Vater auf Söhne vererbend, verblieben ist. Der eigene Verlag der Firma umfaßt heute über 5000 Werke, unter denen die Chormusik den Hauptteil ausmacht. Bekanntlich sind die meisten Chöre Friedr. Hegars, C. Attenhofers, G. Angerer und anderer bedeutender Chorkomponisten bei Gebrüder Hug & Co. erschienen. Seit dem Jahre 1876 ist die Firma auch Verlag der heute im 47. Jahrgang stehenden „Schweizerischen Musikzeitung". Als gangbarster Verlagsartikel darf wohl Baumgartners bekanntes Lied „Noch sind die Tage der Rosen" bezeichnet werden, das allein in der einstimmigen Ausgabe in über 90000 Exemplaren (!) abgesetzt wurde und auch in den verschiedenen Bearbeitungen lebhaften Anklang fand. Der Weihe des Jubeltages verliehen die Firmeninhaber Ausdruck in der Stiftung eines Unterstützungsfonds für das Personal, das heute 161 Köpfe zählt, sowie in einer baren Gratifikation an jeden einzelnen Angestellten, deren Höhe nach der Anzahl der Dienstjahre bestimmt wurde. Das Personal widmete seinen Chefs eine künstlerisch ausgestattete Glückwunschadresse. E. Trp.

— *Von der Geige.* Die Lieblingsgeige *Joseph Joachims* hat bei einer Erinnerungsfeier des Zehlendorfer Chorgesangvereins zum ersten Male seit Joachims Tode wieder ihren wundervollen Ton erklingen lassen. Das kostbare Stradivari-Instrument wurde von einem der Freunde des heimgegangenen Künstlers, Bankier Robert v. Mendelssohn, dem Violinvirtuosen *Karl Klingler* zu lebenslänglicher Benutzung überwiesen.

— *Lortzings „Zarenlied".* Wie das „Berl. Tageblatt" meldet, ist in der Bibliothek der Loge „Zum goldenen Rade" in Osnabrück das Manuskript zum Zarenliede aus Lortzings Oper „Zar und Zimmermann" gefunden worden, das, wie jetzt festgestellt werden konnte, ursprünglich als Logenlied komponiert worden war, um dann erst später in der Oper Verwendung zu finden.

— *Preisausschreiben.* Die Pariser Gesellschaft für Theatergeschichte hat für das Jahr 1908 einen Preis von 500 Franken für die beste Bearbeitung des ergiebigen Themas „Geschichte der italienischen Oper in Frankreich bis zur Revolution" ausgesetzt.

* * *

Personalnachrichten.

— In Sagan in Schlesien hat Musikdirektor *Fritz Lubrich* sein 25jähriges Dirigentenjubiläum gefeiert. Das Konzert, in dem unter anderem Das Herz von Douglas (Hegar) aufgeführt wurde, war zugleich das 110., das Lubrich dirigierte. Lubrich hat sich als Komponist (Männerchöre, patriotische Gesänge, Lieder) einen Namen gemacht; außerdem ist er Redakteur der „Fliegenden Blätter" des Schles. evang. Kirchenmusikvereins. Eine Chorgesangschule für Männerchöre liegt bereits in dritter Auflage vor.

— Der frühere Konzertmeister des Kaim-Orchesters in München, *Richard Rettig*, ist zum Professor des Königl. Konservatoriums in Athen und zum Dirigenten des dortigen Odeon-Orchesters ernannt worden. Der Künstler hat die neue Stellung bereits angetreten.

— Hofkapellmeister *Malata* verläßt am 1. September nächsten Jahres seine Stellung an der Kgl. Hofoper in Dresden. Für ihn ist der Kapellmeister *Albert Coates* vom Elberfelder Stadttheater als Kapellmeister für die Hofoper engagiert worden.

— *Teresa Carreño* unternimmt in dieser Saison eine große Konzert-Tournee durch Amerika.

— Violoncellvirtuose *Paul Grümmer* ist als Nachfolger von Reinhold Hummer zum Professor am Wiener Konservatorium ernannt worden.

— Der französische Musiker *Charles Dancla*, der sich durch seine zahlreichen Kompositionen für Violine einen Namen gemacht hat, ist, 90 Jahre alt, in Tunis gestorben. Seit 1857 war er während 30 Jahren Violinlehrer am Pariser Konservatorium gewesen.

— Kammersänger *Theodor Bertram*, der Wotan und Holländer der Bayreuther Festspiele, hat am Totensonntag in der Wagner-Stadt seinem Leben ein Ende gemacht. Die traurige Kunde der Katastrophe, die einen kaum 39-Jährigen dahingenommen hat, wird manchem die Bestätigung banger Ahnungen gewesen sein. Bei seinem letzten Stuttgarter Gastspiel zeigte es sich unzweifelhaft, daß Bertrams Stimme verloren war. Eine neue Warnung für alle, die da meinen, daß außerordentliche Stimmmittel allein einen dauernden Erfolg verbürgen könnten; ein Wink zur Mäßigung in den Lebensansprüchen, der für den *Sänger* doppelt zu beachten ist; eine Mahnung, leicht Erworbenes nicht mit vollen Händen wieder in die Winde zu streuen. Möge das tragische Ende dieses hochbegabten Künstlers nicht tauben Ohren predigen. — Theodor Bertram war am 12. Februar 1869 als Sohn des berühmten Stuttgarter Baritonisten Heinrich Bertram geboren. Der junge Künstler lernte die Technik fast aller Streich- und Blasinstrumente. Seine große und edle Stimme wurde von seinem Vater ausgebildet. Nach erfolgreichem Debüt in Ulm fand er 1891 ein Engagement in Hamburg. Felix Weingartner brachte ihn unter Intendant v. Possart nach München. 1900 und 1901 wirkte er am Metropolitan-Opernhaus in New York, gehörte auch der Maurice-Grauschen Wandertruppe an und gastierte dann in Wien, wo er ein Engagement schon nach wenigen Tagen aufgab, um nur mehr auf Gastspielreisen tätig zu sein. Seine pekuniären Verhältnisse waren leider fortwährend in solcher Unordnung, daß seine künstlerische Tätigkeit sehr oft stark davon beeinträchtigt wurde. Der jähe Tod seiner dritten Frau (Frau Moran-Olden war die zweite Gattin), die kurz nach der Verehelichung bei dem Schiffbruch der „Berlin" vor Hoek van Holland ums Leben gekommen war, wird den Künstler ebenfalls schwer getroffen und zur Beschleunigung des tragischen Endes mitgewirkt haben. Bertrams Leiche ist von Bayreuth nach Hoek van Holland überführt worden, um einem schriftlich hinterlassenen Wunsche Bertrams, an der Seite seiner letzten Gemahlin beerdigt zu werden, zu willfahren.

Schluß der Redaktion am 23. November, Ausgabe dieser Nummer am 5. Dez., der nächsten Nummer am 19. Dezember.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 6.

Stuttgart-Leipzig
19. Dezember 1907.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Anton Bruckner.

Neunte Symphonie (in d moll, dreisätzig).*

Erläutert durch **Theodor Helm jun.**

Besetzung: Streichorchester, 3 Flöten, 3 Oboen, 3 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 8 Hörner (im Adagio 4), 3 Trompeten, 3 Posaunen, Kontrabaßtuba, Pauken, im Adagio außerdem 2 Tenor- und 2 Baßtuben.

Bruckners neunte Symphonie ist die letzte Schöpfung eines jener einsam Großen, die, ganz und gar in ihrem Kunstideal aufgehend, sich in Form und Inhalt ihre eigene Welt geschaffen haben, unbekümmert darum, ob ihnen die große Menge auf den bisher unbetretenen Pfaden werde folgen können oder nicht. Wie alle Brucknerschen Symphonien ist auch die letzte des Meisters nicht mit dem herkömmlichen Maßstabe zu messen; die Form ist erweitert und auch sonst so manches nicht nach alter Regeln Brauch — — dafür aber ist sie eine Offenbarung, in der die Zauberkraft des Genius waltet und zum Miterleben zwingt. Um so seltsamer berührt es, daß bereits volle sechs Jahre seit Anton Bruckners Tode verflossen waren, ohne daß jemand den Mut, beziehungsweise die Gelegenheit gehabt hätte, das letzte Vermächtnis des Meisters zur Aufführung zu bringen. Man dachte vielfach in musikalischen Kreisen, das Werk als das eines bereits schwer Kranken, mit dem Tode Ringenden sei vielleicht doch zu skizzenhaft geblieben und zweifelte schon an der Aufführbarkeit überhaupt. So sollte anscheinend der heiße Wunsch der getreuesten Getreuen Bruckners, zu denen sich auch meine Wenigkeit zählen darf, den Schwanengesang des Meisters selbst zu hören, nicht in Erfüllung gehen.

Endlich entschloß sich einer der eifrigsten Förderer der Bruckner-Sache, Ferdinand Löwe, das letzte Musenkind Bruckners aus seinem Schlummer zu erwecken, so daß wir nun zum erstenmal in dessen seelenvolle Augen blicken und aus ihnen alles Glück und Leid, alle Freude und Wehmut herauslesen konnten, die Bruckner im Rückblicke auf sein Leben dem letzten Werke anvertraut hat. Am 11. Februar 1903 — genau zwanzig Jahre, nachdem in Wien erstmalig im Rahmen eines philharmonischen Konzertes Brucknersche Symphoniesätze und zwar die damals ziemlich kühl aufgenommenen Mittelsätze der „Sechsten" gebracht worden waren — vollzog sich dort das bedeutsame Kunstereignis der Uraufführung der Symphonie. Von Löwe seinem wackeren Konzertvereinsorchester in musterhafter Weise einstudiert, erregte es denn, obwohl noch ungedrucktes Manuskript, einen Begeisterungssturm, wie ihn eben nur die höchsten Offenbarungen des Genius zu entflammen vermögen. Noch im selben Jahre (und zwar 1. und 2. Dezember) wurde die Symphonie in Wien unter abermals großem Erfolge wiederholt, die erste Aufführung in Deutschland fand am 24. Mai 1903 unter Josephson in Duisburg statt. Seither wurde das Werk in verschiedenen Städten zumeist mit bedeutendem Erfolge gebracht, worunter die Aufführung beim Heidelberger Musikfest (Oktober 1903) unter Richard Straußens Leitung bei versenktem Orchester und verdunkeltem Raume besonders tiefen Eindruck hinterließ.

Als der neben Beethoven, Wagner und Liszt titanischste aller Tonheroen des neunzehnten Jahrhunderts zeigt Bruckner auch in seinem letzten Werke trotz Alter und zehrender Krankheit eine geradezu erstaunliche Schaffenskraft, so daß man fast zu der Behauptung versucht wäre, er habe sich hier selbst übertroffen. Wahre Columbus-Eier der Erfindung, einfach und dabei verblüffend, tiefste Empfindung, kühne neue Harmonik, monumentaler Aufbau der Themen, packende Rhythmik, unerschöpfliche Gestaltungskraft von den geheimnisvollst zarten, duftigsten Pianissimi aufwärts bis zu himmelstürmenden Kraftdissonanzen und dazu blühende Instrumentation (im Scherzo mit fast Berlioz-Straußscher Färbung) zeichnen diese Schöpfung aus.

Als Bruckner den dritten Satz zu komponieren begann, fühlte er bereits mit Riesenschritten sein Ende herannahen. Dies bewog ihn zu der Bestimmung, man möge an Stelle seines ursprünglich geplanten — offenbar wieder rein instru-

* Sehr zu empfehlen zum Studium des Werkes ist die in der Universal-Edition erschienene kleine Partiturausgabe zum Preise von Mk. 4.— (K 4.80), sowie tüchtigen Klavierpartnern zur Vorbereitung auf die Orchesteraufführung das vorherige öftere Durchspielen des ebenfalls in der Universal-Edition erschienenen vortrefflichen vierhändigen Klavierauszuges von Joseph Schalk und Ferdinand Löwe zu Mk. 6.— (K 7.20) oder zweihändigen von F. Löwe zu Mk. 4.50 (K 5.40).

mental gedachten — vierten Satzes, wenn man wolle, sein Tedeum als Schlußsatz aufführen, wie dies auch bei der erwähnten Uraufführung der „Neunten" in Wien geschah. Um den schroffen Uebergang vom Adagio der Symphonie zu dem in C dur stehenden mächtig brausenden Chorsatze zu mildern, arbeitete der Meister noch auf seinem Sterbebette an Skizzen von Ueberleitungstakten. Doch kam es nicht mehr zur Ausführung dieser schwierigen Verbindungsbrücke. „Und wer möchte auch", wie Dr. Robert Hirschfeld in seiner zur Uraufführung erschienenen Erläuterung des Werkes treffend bemerkt, „nach dem Adagio-Ende, das den Inhalt eines ganzen Menschenlebens und Künstlerschaffens restlos ausschöpft, noch der üblichen „Form" zuliebe einen vierten Satz erwarten?" *

Was nun den Grundzug der Symphonie im allgemeinen betrifft, so ist er entschieden „tragisch" zu nennen, wozu nur der zweite Satz, das lebenslustige Scherzo wie die Erinnerung an einen sorglosen Jünglingstraum in eigentümlichem Gegensatze steht. Ein bestimmtes Programm leitete den Tondichter in diesem Werke nicht. Ein solches läßt sich bei Bruckner überhaupt selten aufstellen (Ausnahmen z. B. „Jagdszene": Scherzo der 4., „Deutscher Michel": Scherzo der 8. Symphonie), denn seine musikalischen Vorstellungsreihen sind (ähnlich wie bei Beethoven) mehr abstrakter Natur, will sagen in ihnen spiegeln sich nicht so sehr bestimmte Vorgänge als bloße Stimmungen wider, die allerdings oft außerordentlich charakteristisch sind und deren eigener Reiz gerade darin besteht, daß sie der Phantasie des Hörers freien Spielraum lassen. Hieraus erklärt sich das Geheimnisvolle, Mystische, das fast alle Werke Bruckners, so auch diese Symphonie im besonderen durchzieht, bei deren Inangriffnahme sich ja der Meister dem Reiche der ewigen Nacht schon so nahe fühlte.

Der erste Satz (Ende April 1891 bis 14. Oktober 1892 komponiert) beginnt in feierlicher, fast melancholischer Düsterkeit mit pianissimo D-Tremolo der Streicher, zu dem in echt Brucknerscher Plastik aus dem zerlegten d moll-Dreiklang gebildete Hornrufe ertönen. Durch diese wird eine Art Einleitungsthema gewonnen, dessen langer Atemzug eine fast beklemmende Spannung hervorruft. Plötzlich ein kühner Ruck von D nach Es und das Thema nimmt einen höchst energischen Aufschwung, als wollte sich der Meister von seiner durch bange Ahnungen gequälten Stimmung nochmals zu neuen großen befreienden Taten losreißen. Die Ueberschwenglichkeit der Themenfortsetzung erreicht ihren Höhepunkt in einem Vorhalte zum Dominantseptakkorde von Des dur: eine der schönsten Eingebungen Bruckners, nur den erhabensten Inspirationen Richard Wagners zu vergleichen.

1. Feierlich (misterioso).

ppp p (Hörner) ppp

(Tromp. u. Pauken) (Hörner) p ppp (Tromp. u. Pauk.) (Hörner) p

ppp p (Hörner) ppp p (Hörner) ppp sempre

(Hörner) cresc. mf cresc. dim.

Nun beginnt ein Suchen wie nach verlorenem Glücke und die beklommene Seele ersehnt von neuem Befreiung vom eigenen Verzagen:

2. p (I. Viol.) pp

usw.

Da entfesseln charakteristische Oktavensprünge

3. (Fl. u. Clar.) mf

cresc. poco a poco usw.

* Anm. der Red. Dieser Meinung ist absolut beizupflichten. Der Eintritt des „Tedeums" nach dem Adagio ruft einen sozusagen aus allen Himmeln und es dauert geraume Zeit, bis man sich auf der Erde wieder zurechtfindet.

mit später zu nochmaligem Anlaufe hinzutretenden Geigenfiguren

4. (Fl.) (Cl.) (Fl.)
p (Viol.) pp
p pp (hierauf *cresc.*)

eine mächtige Steigerung und als die Spannung am höchsten wächst, bricht das zweite Thema der Hauptthemengruppe fortissimo im Unisono des vollen Orchesters herein:

Volles Orchester (sehr breit).
5.
fff
sf *sf*
(Pauke) *pp*
sf *sf*

Wie ein ungeheurer Felsblock, der in mächtigen Absätzen über die Bergwand in die Tiefe saust, stürzt es hernieder. In gewaltigem Gegensatze hierzu steht das pianissimo fortrauschende D der Pauke, und als ob nichts geschehen wäre, folgen geheimnisvolle Pizzicati und wie kleine Gespensterschatten huschende Tonfiguren:

6. (Viol. pizz.) (Ob.)
p
(Fl.) (Cl.)
usw.

Nachdem diese Figuren auf dem dunklen Grunde der tieferen Instrumente allmählich eingeschlummert, folgt nun der von spezifisch Brucknerschem Wohllaut durchtränkte Seitensatz mit dem ruhig und sanft dahinfließenden, wie von Rosenranken und Libellen umgaukelten Gesangsthema:

7.
p
pizz. *arco*
pp
pizz. *arco*
p

Bald wird es in einer Art Umkehrung von Cello, Horn und Klarinette übernommen

8.

und aus dem breit und üppig flutenden Melodienstrom erblüht ein wahres Schwelgen in süß-seligem Klange. Nach einer aus der chromatischen Figur des Gesangsthemas entwickelten Steigerung leitet nun eine innig ansprechende Stelle zum vierten Thema (d moll) hinüber. Dieses, einige Takte unmittelbar vorher schon durch zugehörige Themenglieder mit (schließlich unter Pianissimo-Tremolo verklingendem) eigentümlichem Doppelquartenmotiv des gedämpften Horns angekündigt, führt wieder in die düstere Anfangsstimmung zurück. Es wirkt mit der Melancholie gleichmäßig-ruhig auf- und niederziehender, von keinem Sonnenstrahle erhellter Nebelschleier auf das Gemüt und trägt den Charakter tiefer Einsamkeit:

9. (Fl.)
p (*Viol. con sordini*)

Zu dem Thema tritt eine schwermütige Gegenmelodie der Hörner, die bald darauf den Hauptgedanken des Schlußsatzes von den Geigen übernehmen, während diese einen neuen Gegengesang anstimmen und fortentwickeln,

10. (Viol.) (Horn) *mp* *mf* *dim.* usw.

bis abermals das tragisch-düstere vierte Thema und zwar diesmal im Fortissimo des vollen Orchesters die Oberhand gewinnt. Allmählich beruhigt sich die Stimmung wieder und der Klang sinkt zu immer leiserem Pianissimo herab, worauf ein aus der letzten Gegenmelodie der Violinen hervorgesprossenes Hornmotiv

11. *pp*

öfter wiederholt, in wahrhaft ergreifender Weise zum Anfangsthema zurückleitet, das nun durch eine langsam absteigende (aus der Vergrößerung eines früheren Motivs [Beisp. 2] gebildete) Gegenstimme noch tragischer wirkt, wie bei seinem ersten Auftreten:

12. (Cl.) *p* (Streich.) *pp* *p*

(Fl. u. Ob.) *pp* (Fl.)

Hiermit beginnt die reiche Durchführung des Satzes, wobei Bruckners kontrapunktische Kunst wieder wahre Triumphe feiert. Nachdem auch der herrliche Aufschwungsteil des Hauptthemas (Beisp. 1, von Takt 18 ab) wieder erklungen, tritt dies Thema, von Violinfiguren umspielt, mit der Umkehrung des soeben erwähnten Motivs (Beisp. 2) in Kombination

13. (Hlzbl.) *p* (Streich.) *pizz.*

und zu der wachsenden Polyphonie gesellt sich noch eine Erinnerung an die zuerst durch Pizzicati der Streicher eingeführten, kurz aufblitzenden Motive (Beisp. 6), die an dieser Stelle eine dem 1. Satze der „Neunten" Beethovens verwandte Stimmung wachrufen. Nun folgt der energisch aufstrebende Teil des Anfangsthemas (Beisp. 1, von Takt 18 ab) in mächtiger Steigerung und hierauf tritt eine kurze Generalpause ein. Nach einer längeren Ausführung der breiten Gesangsmelodie aus dem Schlußsatze, die jetzt durch Pizzicato-Begleitung mit Hinzutritt einer lieblichen Oboenstimme einen neuen anmutigen Reiz erhält,

14. (Cl.) *p* (Ob.) (Str. *pizz.*)

(Hlzbl.) usw.

ringt sich im weiteren Verlaufe, von der umgekehrten Begleitungsfigur des Gesangsthemas umspielt, ein bedeutsames Motiv des Satzes (Beisp. 2) stufenweise in dem Stimmengewirr bis zum Fortissimo empor:

15. *p* (Vcl.)

Ein augenblickliches Zurücksinken zum Piano führt zu den eingangs erwähnten Oktavensprüngen, zu den chromatisch aufstrebenden Geigenfiguren (Beisp. 4) und der daraus wachsenden großen Steigerung, worauf alsbald das zyklopische zweite Hauptthema wieder in imponierender Majestät vor uns steht. (Beisp. 5.) Diesmal von Sturmespassagen der Streicher umtost, wird es nun mit freiwilligem Verzicht auf seinen stolz aufwallenden Anhang sofort kühn über Es nach Ges gehoben, die Hörner schmettern hierbei wie im Siegestaumel eine jubelnde Fanfare hinein! Nachdem sich die an dieser Stelle förmlich zermalmend klingenden Streicherfiguren endlich beruhigt haben, folgt eine rhythmisch markante, durch eine eigentümliche Trillerfigur belebte Verarbeitung des Themenmaterials der Hauptgruppe (Engführung des zweiten Hauptthemas in Ver-

bindung mit dem Terzenschritte des Anfangsthemas [Beisp. 1, Takt 6]):

16. (Ob.) (Cl.) (Tr.) p usw. (Horn) (Str.)

Hierauf — durch eine kurze spannende Generalpause vorbereitet — ertönen gleichsam gebieterisch durchdringende, aus Motiven des Unisono-Hauptthemas gebildete Fanfaren der Hörner und Trompeten, die geradezu dramatisches Leben entfesseln:

17. (I. Viol.) (II. Vl.) (Tromp. u. Hörner) f usw.

Nach einem Höhepunkte voll jubelnder Des dur-Freude plötzliches Abreißen des Fortissimo-Klanges — — und wie aus weiter Ferne winken echoartige Weisen herüber: ein herrlicher Gegensatz, den nur ein Genie ersinnen konnte. Es ist bei dieser Stelle, als würde ein mächtig rauschender Bergstrom durch eine unsichtbare Macht auf eine Weile zurückgehalten, um hierauf (mit der von neuem vorwärtsstürmenden Triole) desto elementarer hervorzubrechen. Plötzlich ein furchtbarer Modulationsruck vom Dominantseptakkord von E dur nach f moll und nun scheint sich die Triole im Quartsextakkorde dieser Tonart förmlich einzubohren, bis mit einem jähen Aufschrei des Unisono-Hauptmotivs (Beisp. 5), in dreifachem Fortissimo vom dreigestrichenen As bis zum eingestrichenen f niederstürzend, der übergewaltige Klang in sich zusammenbricht. Nur in den Bässen und Cellis zittert noch das tiefe As bedeutsam nach und dann folgt Grabesstille. — Das As verwandelt sich fast unmerklich in A, das die Pauke festhält, und ganz harmlos wie milder Sonnenschein nach dem Gewitter tritt jetzt die Triole des Unisono-Hauptthemas hervor,

18. (I. Vl.) (II. Vl.) (I. Vl.) pp (Br.) Pauke (Cb.) sempre

um in sequenzenartigen Gängen, immer mehr sich verlierend und zuletzt zu halben Noten verbreiternd, einfach und natürlich zur Wiederholung der Gesangsgruppe (in D dur) zurückzuleiten. Im weiteren Verlaufe des Wiederholungsteiles überraschen besonders eine harmonisch kühne, geheimnisvolle Wendung unmittelbar vor der Reprise der Schlußgruppe und in letzterer selbst das eigensinnig konsequente Festhalten der Hörner an einer Baßmotiv-Variante des vierten Themas,

19. (vergl. Beisp. 9)
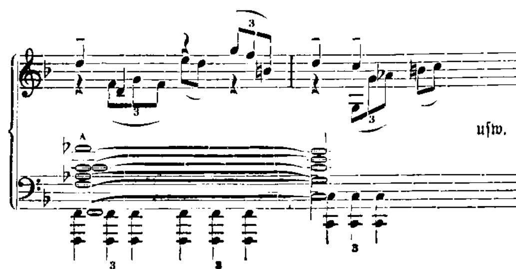
die in unaufhaltsamer Steigerung bis zum dreifachen Fortissimo des vollen Orchesters geführt wird. Wie durch Dornen und Disteln in dem Dissonanzen-Dickicht sich emporwindend, wächst dieses an sich harmlose Motiv durch die Macht des Genius zu ungeahnter Bedeutung heran, zuletzt nach kurzer Generalpause allein und zwar in vergrößerten Notenwerten wie ein Dämon sich aufrichtend und auf dem harmoniefremden ges in langer Fermate innehaltend. — — —

Der Tondichter, von seelischer Bewegung übermannt, kehrt nun wieder in sich. Die „Lebewohl-Stimmung" des Adagio, hier unmittelbar vor Beginn der Coda des ersten Satzes tritt sie zum erstenmal in der Symphonie auf. Eine tief wehmütige Akkordfolge der Holzbläser, die die Streicher weiterführen
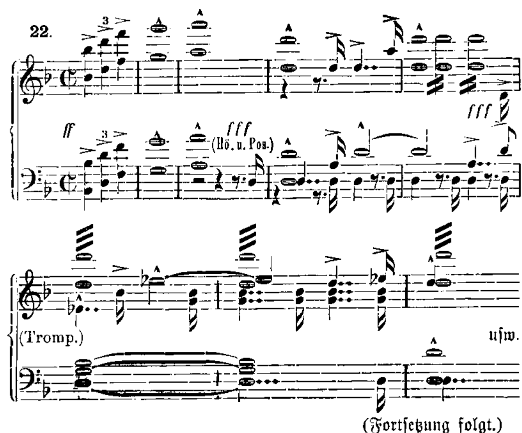
20. dolce mp (Holzbl.) p (Streich.)

und zuletzt die Blechbläser übernehmen, um sie nach ergreifend schöner Modulation mit einer feierlichen Kadenz von wahren Grabesklängen zu beschließen, führt wieder zum düsteren Pianissimo-D hinab. Geheimnisvoll geisterhaft aus den Violinen aufflatternd, leitet nun die bedeutungsvolle Triole des zweiten Hauptthemas einen letzten Aufschwung, die Schlußsteigerung ein. Sofort werden mit dem Triolenmotiv dessen Umkehrung, der einleitende Oktavensprung des zweiten Hauptthemas (Beispiel 5) und das rhythmische Aufschwungsmotiv des ersten Hauptthemas (Beisp. 1, Takt 18) in Kombination gebracht und zu diesem lebhaften Motivenspiel, das wie das Treiben übermütiger Kindergenien anmutet, treten noch, von den pochenden Vierteltriolen der Bässe eingeführt, ernst und feierlich die bedeutsamen Bläserakkorde des zweiten Hauptthemas (Beisp. 5, Takt 9) hinzu. Diese Akkorde üben hier eine ähnlich erhabene Wirkung aus, wie in Liszts Faust-Symphonie die Stelle „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis". Es erscheinen in diesen Takten die Gegensätze Leben und Tod in wahrhaft ergreifender Weise zu einem Tonbilde vereint.

21. (I. Vl.) (Fl.) (II. V.) (I. V.) (II. V.) p (Blechbl.)



In dem gewaltigen Ringen der Themen siegreich durchdringend, bäumt sich nun im Unisono des ganzen Orchesters die Triole des Hauptthemas zur Schlußkadenz auf, bei deren Niedersturz von der Dominante zur Tonika es ist, als fiele eine Jahrtausende alte Eiche unter der Faust eines Giganten entwurzelt zu Boden. Die letzten Takte geben uns das Bild kühnsten Titanentrotzes. In hitzigem Kampfe d moll = Es dur zu schrillen Kraftdissonanzen fährt nochmals das Aufschwungsmotiv des ersten Hauptthemas drein, bis endlich der entscheidende Durchbruch der leeren Quint D—A und ein Sichaustoben auf ihr im dreifachen Fortissimo-Klange des vollen Orchesters den wahrhaft niederschmetternden Schluß besiegelt.



(Fortsetzung folgt.)

Der Monatsplauderer.

Es gibt Zeiten, wo das Plaudern die einzig mögliche Umgangsform der Menschen bildet. Das gilt im allgemeinen wie im besonderen. So wie anderseits wieder Zeiten kommen, wo man die leichten, tändelnden Plaudertöne deplaciert und geschmacklos findet, wo man die Stimme von den Trompeten und Posaunen sich leihen möchte, um Gedanken und Ueberzeugungen weithin vernehmbar in die Welt schmettern zu können. Wer plaudert, gibt damit kund, daß er eigentlich nichts sagen will. Oder doch? Gibt es nicht eine Art, in spielender Weise schwerwiegende Wahrheiten zu sagen? Muß die Wahrheit immer dreinhauen wie ein großes, breites Schlachtschwert, das der Held des Bekennens keuchend mit beiden Händen schwingt? Gibt es nicht eine Wahrheit, die wie ein Dolch rasch und geräuschlos herniederzückt oder wie ein feines, biegsames Rapier im Lichte blinkt, blitzt, kokett durch die Luft pirouettiert? Muß sie immer mit schwerem Stiefel alles unter sich zermalmend einherstapfen, gibt es, um in der Sprache Zarathustras zu sprechen, keine tanzende Wahrheit, die auf zarten Füßen läuft und damit ihre Göttlichkeit bekundet? Ach nein, wir Söhne des Nordens würden sie nicht gelten lassen. Unsere Wahrheiten sind immer gemessen und würdevoll. Eine Wahrheit in Atlasschuhen ist für uns keine mehr. Nur der Schlafrock wird ihr von Zeit zu Zeit gestattet. —

Huttens Wort: „Es ist eine Lust zu leben“ konnte man wahrlich auf die letzten Wochen dieser musikalischen Herbstsaison nicht anwenden. Nicht das kleinste Sensatiönchen, wie es die Nerven des überreizten Städters mit Sehnsucht verlangen, um gehörig zu vibrieren. Immer die alte Leier. In Berlin, Wien, Dresden, München usw. — immer dieselben konzertierenden Künstler, überall dasselbe Repertoire. Man hat keinen genügenden Anlaß sich recht zu freuen und keinen zureichenden Grund sich einigermaßen zu ärgern. Und Aerger und Freude sind und bleiben die mächtigsten Triebfedern des Saisongenusses. Worüber soll man plaudern, schwatzen, disputieren und streiten? Etwa noch über „Salome“? Gottlob, darüber sind wir so oder so im reinen. Dem ist sie sein' Uhl und dem sein' Nachtigall. Und über Reger? Du lieber Gott, eigentlich hat man sich auch in seinem Notendickicht schon akklimatisiert. So wie sich der Schmerz der Geißelhiebe dem Asketen in Wollust wandelt, so lernen wir die grausamsten Akkorde allgemach schon als „schmerzlichen Genuß“ aufnehmen und unaufhaltsam vollzieht sich die Anpassung der Gehörsnerven des modernen Menschen an die moderne Tonkunst. Was wir gegen sie ins Feld führen ist „nur mit ein bißchen andern Worten“ eigentlich genau dasselbe, was man vor dreißig Jahren Richard Wagner entgegengeworfen hat, und es berührt einen komisch, wie heute alle Laien, die Front wider die Moderne machen, ihr ebendiesen Wagner entgegenhalten, da Wagner allbereits unter die musikalischen Klassiker aufgenommen ist. Man hat gesagt, die Rezensenten hätten Angst, jetzt einen neuen „Uebelklinger“ zu verreißen, weil sie fürchten, sich wie einst im Falle Wagner zu blamieren. Aber vielleicht liegt dieser Angst auch die richtige Einsicht zugrunde, daß es mit dem ersten Impressionsurteil nichts ist, daß eine langsame Gewöhnung an ungewöhnliche Erscheinungen stattfinden muß, und daß eine mit der Exaktheit eines Urteilsautomaten funktionierende Kritik einfach nicht existiert und nie existieren wird. Und da darf einem als Kritikus wohl bei seiner Gottähnlichkeit ein bißchen bange werden. Der gewissenhafte Kritiker ist ein Wahrheitsucher, aber noch lange kein Wahrheitfinder.

Was ist die Wahrheit? Die lachende und die mit den ernsten Gesichtsfalten sind beide gleich schwer zu treffen. Und es waren ja nicht bloß die Oberflächlinge, die trockenen Registratorseelen, die inferioren Geister, die in dem letzten großen Zukunftsmusikkriege so sehr daneben geschossen haben. Erlauchte Namen zieren und adeln die Liste der Fortschrittsgegner. Ihre Schriften sind als Ergebnisse reifer Ueberlegung auf der Basis einer ausgebreiteten Kenntnis und langen Erfahrung, nicht als Augenblicksurteile seichter Köpfe anzusehen. Also nicht nur das Alter, auch gründiges Nachdenken über ein Problem schützt vor Irrtümern in der Bewertung neuer Kunstwerke nicht. Die Entwicklung des öffentlichen Urteils ist wie das Wetter, das oft den klügsten Berechnungen der gelehrten Herren auf der Wetterwarte ein Schnippchen schlägt. Und wenn er's einem Goliath der Wissenschaft nachträglich beweisen kann, wie er in diesem oder jenem Falle tüchtig daneben gehauen hat, da freut sich der kleine David-Musikus und dünkt sich Gott weiß wie erhaben und ach um so viel, viel klüger als der, den die Geschichte schließlich widerlegt hat. Nicht immer sind es die Besten ihrer Zeit, die sich zuerst dem Triumphzuge eines neu heraufkommenden Genies anschließen. Nicht als überragende Seher haben die Pohl und Nohl und tutti quanti die Bedeutung Wagners erkannt, die so vielen, unstreitig bedeutenden Zeitgenossen völlig unzugänglich erschien. Dies muß denen mit allem Nachdruck zum Troste gesagt werden, die trotz redlichstem Bemühen der Bahn der neuen Männer nicht folgen können und mit Schrecken deren Ruhm und Ansehen steigen, beschämt ihre sich ausbreitende Popularität wachsen sehen. „Wie konnten wir so töricht, harthörig und verschlossen sein!“ Und anderseits brauchen sich diejenigen nicht allzuviel darauf einzubilden, die das Glück hatten, selbst vor stärkeren und reicheren Geistern einen Hauch der

neuen Größe zu verspüren. Glücklich mögen sie sich darum fühlen, aber nicht stolz und hochmütig werden. Von wieviel tausend Zufälligkeiten, die mit dem Bildungsgrad und der Kapazität sehr wenig zu schaffen haben, hängt die Parteinahme der meisten Leute für oder gegen eine Künstlerpersönlichkeit ab! Oft ist es reine Modesache, oft ein Resultat der Umgebung, in der man sich bewegte. Und die nämlichen Ursachen haben da oft die verschiedensten Wirkungen. In meinem Elternhause sang und spielte man viel Mendelssohn. Seitdem habe ich in einem Winkel meines Herzens immer etwas für ihn übrig behalten, obwohl mir die Tabulatur der modernen Schule längst vorschrieb, ihn schief über die Achsel anzusehen. Und dasselbe Elternhaus war damals gegen Wagner eingenommen, was mich in diesem Falle zur Opposition trieb und zum Wagnerianer machte. Sieht man so als Philosoph, wie Parteiungen und Anhängerschaften entstehen, so gelangt man ganz von selbst zu dem Grundsatze der Toleranz bezw. zur Achtung vor fremdem Geschmack und fremdem Urteil. Das chacun à son goût ist nur die triviale, seichte Formel für eine sehr tiefe Erkenntnis. Je reifer einer wird, desto mehr wird er sich bestreben, daß er „niemand sein Gefühl und seine Kirche raube". Denn es tut weh, wenn ein Mann, dessen Wort man achtet, damit geistige Werte angreift, die einem bereits ein lieber Besitz geworden sind.

So hat es mir leid getan, zu hören, daß ein geschätzter Kollege sich gedrängt gesehen hat, in einer vornehmen Zeitschrift Theodor Streicher, den ich als das kräftigste Talent unter den modernen Liederkomponisten liebe, als „Dilettanten" zu brandmarken. Statt mich darüber weiters zu ereifern, möchte ich nun trachten, dieses Urteil sachlich zu verstehen. Bei Streicher fehlt alles Artistische. Es fehlt der Trick des Virtuosen, die geschickte Mache des Routiniers. Wir stehen vor einem Künstler, der die Musik nicht als fertige, erlernte Sprache, die für ihn dichtet und denkt, geläufig spricht, sondern vor einem, der oft nach dem Ausdruck des noch nie Gesagten ringt und sich darum eine neue Technik schafft. Und sobald einer nicht „wie's Brauch der Schul" komponiert, hat er gleich „unter Meistern den schlimmsten Stand". Seit Walter Stolzings Zeit ist das nun mal nicht anders. Und die Musiker sind mit dem Worte Dilettant immer sehr freigebig, sobald jemand ihre Tabulatur in irgend einer Hinsicht überschreitet. Schumann und Mendelssohn haben Richard Wagners Musik dilettantisch gescholten; Richard Strauß soll Hugo Wolf gelegentlich (und wohl mit Bezug auf die Orchesterwerke) einen „begabten Dilettanten" genannt haben. Da wäre denn Streicher just in der besten Gesellschaft. Und es ist das alte Mißverständnis. Die Ueberfeinerten haben kein Organ für die herbe Ungeschliffenheit urwüchsiger Naturen. Und das Naturkind steht verständnislos mitten im Raffinement der verfeinerten Artistenkultur. Das Artistentum eines Schaffenden läßt sich messen, wägen und dem Verstande beweisen. Seine Genialität, die in der Kraft und Ursprünglichkeit der Intuition ruht, spricht nur zur Phantasie und ist eine irrationale Größe. Das ganze Kunstgetriebe, kurzum das Leben selbst, ist eine Kette solcher Mißverständnisse.

„Wer deutet mir die buntverworr'ne Welt?" möchte man wohl mit dem Dichter fragen. Auch er weiß nur einen Ausblick, nicht einen Ausweg aus dieser Komödie der Irrungen. Und wenn mich in diesen Zweifeln der allgemeinen Ungewißheit jemand um Rat früge, wie er's denn halten solle, so würd' ich ihm empfehlen: immer ehrlich aufs Geratewohl zu sagen, wie er's wirklich empfindet. Nicht Andrer Urteile nachsprechen oder nachempfinden. Denn die Heuchelei bleibt doch der allerschlimmste Feind der gesunden Musikkultur, gegen sie wollen alle etwaigen blamablen Tadel und allzubegeisterten Anerkennungen, die beim freien, selbständigen Urteilen unterlaufen, nichts bedeuten. Und so währt auch in dem Strom der rasch gefaßten und vergänglichen Urteile ehrlich immer noch am längsten.

Dr. Richard Batka.

Der $\overset{7}{\text{IV}}$ im vierstimmigen Lied.

Von **M. Koch**, Königlicher Musikdirektor in Stuttgart.

a) Im Choral.

Im Dur-Choral wird die Septime nur als nachschlagendes Taktglied gebraucht, im Moll-Choral dagegen kann sie außerdem auf ganzem Taktteil stehen. Welche Melodiestufen für die Verwendung des $\overset{7}{\text{IV}}$ besonders geeignet sind, läßt sich leicht aus den mitgeteilten Uebungsbeispielen ersehen. Die Drei- und Vierfüßer der den zwei folgenden Choräle unterlegten jambischen Texte bieten durch ihren regelmäßigen Wechsel die für die Herstellung eines symmetrischen Taktbildes nötige Voraussetzung. Die weibliche Endung der zweiten und vierten Zeile des Moll-Chorals führte zu einer zweimaligen Dehnung. Beachte auch die Stimmenkreuzung in der ersten Zeile, sowie die zur Gewinnung eines belebteren Ausdrucks gewählte Rhythmisierung dieses Chorals.

$\overset{7}{\text{IV}}$ $\overset{7}{\text{IV}}_2$

Ich sag es je-dem, daß er lebt und auf-er-stan-den

$\overset{7}{\text{IV}}_1$ $\overset{7}{\text{IV}}$

ist, daß er in uns-rer Mit-te schwebt und e-wig bei uns ist.

$\overset{7}{\text{IV}}$ $\overset{7}{\text{IV}}_1$

Nimm mei-nes Le-bens gnä-dig wahr, auf dich hofft mei-ne

$\overset{7}{\text{IV}}$
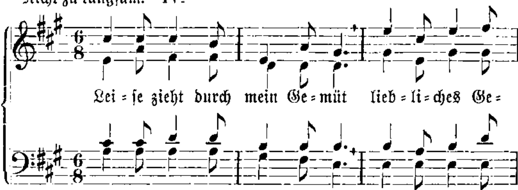
See - - le; sei mir ein Ret-ter in Ge-fahr, ein
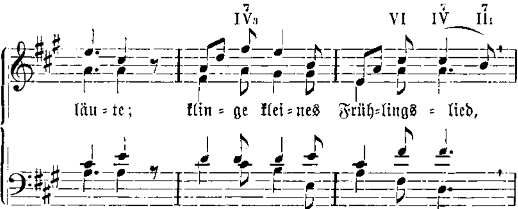
$\overset{7}{\text{IV}}$ $\overset{7}{\text{IV}}$

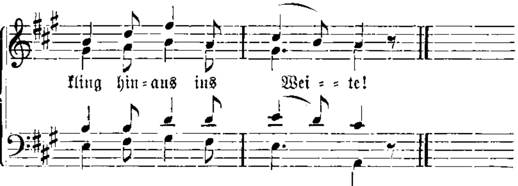
Va-ter, wenn ich feh - - - - le.

b) Im weltlichen Lied.
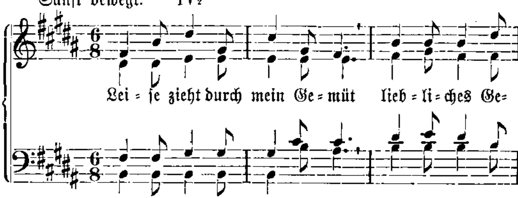
Die Zeilen des nachstehenden trochäischen Verses sind ebenfalls teils vierfüßig, teils dreifüßig. Eine von den bisherigen Zeilenschlüssen abweichende Art zeigt die dritte Zeile.
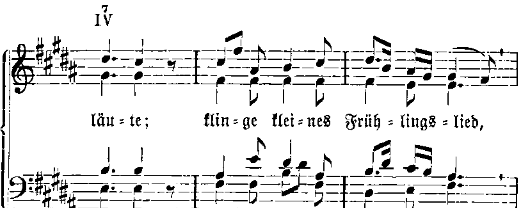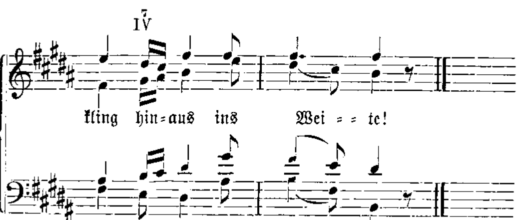






Zur weiteren Anregung diene noch eine andere Vertonung desselben Textes, worin gleich im ersten Takt die Septime unseres Nebenvierklangs frei eingeführt und dann wie eine Dominantseptime verzögert aufgelöst wird.







In der letzten Zeile übernehmen die in Sextenparallelen laufenden Mittelstimmen die melodische Führung; der Sopran mündet dafür in der Quintlage aus. Die eigenartige Wirkung dieses melodisch unvollkommenen Ganzschlusses hat ein verwandtes Moment in dem dazugehörigen Text und ist darum eine beabsichtigte.

Aufgabe. Komponiere mehrere vierzeilige geistliche und weltliche Texte mit ähnlichen metrischen Verhältnissen. Die bevorstehenden Weihnachtsfeiertage böten unseren Kunstjüngern Gelegenheit zur Bearbeitung von Weihnachtsliedern. Der Verfasser erklärt sich gern bereit, Proben, die mit Abonnementsausweis an die Redaktion gesandt werden, zu prüfen und zu beurteilen.

Eugen d'Alberts Bach-Ausgaben.

Zwei- und dreistimmige Inventionen. Das Wohltemperierte Klavier. (Beide bei J. G. Cotta, Stuttgart.)

Unseres größten Klaviermeisters Bach-Auffassung legt sein Vorwort zum „Wohltemperierten Klavier" dar. Sie befremdet im dankbaren Gedenken an sein Bach-Spiel aufs äußerste; dem Prinzip nach steht sie nicht viel höher als die Bach-Auffassung der „Puristen", d. h. jener Leute, die ihren Bach schlecht und recht „kräftig und erhaben" mit ordentlicher Rokokoperücke heruntermusizieren, ohne die Seele, den Charakter Bachs herauszufühlen. Eugen d'Alberts Leitsätze sind: Ihr sollt Bach kein modernes Gewand umhängen — damit mögen seine modernen Bearbeiter, die auf Lisztscher Bach-Auffassung und Lisztscher Bach-Uebertragungskunst weiterschritten wie Tausig, Busoni, Stradal, Reger, Ansorge u. a. ihr Teil abbekommen —, Ihr sollt seine Musik durch Anhäufung minutiöser Details nicht manieriert und geschmacklos vortragen, — hier spielt er anscheinend auf Riemanns Phrasierungsausgaben an — Ihr sollt „vieles ohne Zweifel Trockene" nicht durch Uebergießen mit Chopinscher sauce piquante dem modernen Geschmack mundgerechter machen und zum Produkt einer widerwärtigen gesuchten Kunst stempeln, Ihr sollt ihm vielmehr seine gesunde, schlichte Größe wiedergeben, Ihr sollt ihn auch nicht im Uebermaß genießen und sollt keine Heuchler der musikalischen Renaissance sein, die da behaupten, sich beim zweistündigen Anhören Bachscher Kantaten nicht zu langweilen — zwei feine Hiebe auf unsere „Renaissancischen", die in all der hochmütigen Ueberhebung, all dem albernen Zunftdünkel unsrer Musikwissenschaftler über das Elend und die Sterilität moderner Musik zetern und dagegen in der langweiligsten, mausetoten alten Schwarte eine Weltanschauung, einen „historisch" bedeutsamen Charakterzug, eine seelische Ueberlegenheit über unsre durch und durch „faule" Zeit entdecken. Das sind alles ehrliche, überzeugungstreue Gedanken, die in ihrem Kern durchaus richtig und gesund gedacht und empfunden sind; jeder wird ihnen von Herzen beistimmen. Um so unhaltbarer und gefährlicher sind aber die Schlüsse, die d'Albert aus diesen Leitsätzen zieht. Da heißt es gleich zu Beginn des Vorworts: „Bach empfand . . . durchaus verschieden von uns Modernen: kerniger, wohl auch gesünder — indessen waren ihm jedenfalls eine große Reihe von seelischen Empfindungen und deren Ausdrucksweise durch die Musik völlig fremd und die Tonfarben in unserem heutigen Sinne gänzlich unbekannt." Das ist denn doch etwas starker Toback! D'Albert ist demnach anscheinend in der traditionellen Bach-Auffassung vom majestätischen, prächtig-erhabnen, gelehrten, urgesunden (d. h. langweilig „rotbackigen"), „kräftigen" und verteufelt — „objektiven" Bach befangen, dem man die richtigste Auffassung zuteil werden läßt, indem man ihn recht hübsch kräftig in gleichmäßiger Tonstärke herunterbolzt. Freilich empfand Bach durchaus verschieden von uns Modernen, weit gesünder und tiefer, ohne Pose, ohne große Weltschmerz-Gebärden, einfacher und voll echter Frömmigkeit und Männlichkeit. Wenn aber d'Albert im Ernst und mit ehrlicher Ueberzeugung behaupten kann, daß Bach eine große Reihe von seelischen Empfindungen und deren Ausdrucksweise durch die Musik völlig fremd seien, so zeigt das ja eben nur wieder einmal, daß wir bei aller Bach-Begeisterung, allen Bach-Festen und historischen Wühlereien nach Bachianis erst im Anfange des rechten Bach-Verständnisses stehen, daß die Kluft zwischen gelehrter Bach-Forschung und Bach-Praxis sich noch lange, lange nicht geschlossen hat, ja noch nicht begonnen hat, sich zu schließen, daß wir praktisch — sprechen wir's ruhig aus — noch nicht viel über die traditionelle Bach-Auffassung vergangener Jahrzehnte hinausgekommen sind. Bach soll also all die feinen seelischen Zwischenstufen der Leidenschaft, des Schmerzes, der Liebe, der Heiterkeit und Lebensfreude, der Trauer und Verzweiflung nicht gekannt haben, soll's nicht geahnt, versucht oder vermocht haben, sie musikalisch auszudrücken! Ein Blick auf das ungeheure Lebenswerk Bachs, dessen kleinsten Teil wir sogar heute erst innerlich uns erarbeitet haben, straft diese befremdende Behauptung sofort Lügen. Die großen Passionen, der unübersehbare Blütenkranz der Kantaten, die Motetten, die Kammer-

und Orchestermusik, die intime Seelensprache der Choralvariationen, ihnen allen sollte eine große Reihe von seelischen Empfindungen und deren Ausdrucksweise durch die Musik völlig fremd sein? Das glaube, wer kann! Im Gegenteil, welche Kunst ist wohl schärfer auf tiefe und rein seelische Werte gestellt wie die Bachsche, in welcher Kunst treten zeitliche Vergangenheitsspuren hinter die menschlichen und künstlerischen Ewigkeitswerte stärker zurück wie in ihr? Bach „waren die Tonfarben in unserem heutigen Sinne gänzlich unbekannt". Selbstverständlich, auch unseren Klassikern waren sie's, ohne daß ihre Kunst dadurch die geringste Einbuße an innerem Wert erlitten hätte. Nun, so unbekannt war Bach mit der musikalischen Koloristik — dieser Vorwurf muß versteckt zwischen den Zeilen gelesen werden — denn doch durchaus nicht. Im Gegenteil, die alten Meister waren sehr feine Koloristen — das mag schon ihre Echotechnik äußerlich belegen —, nur ist uns Einsicht, Reiz und Zauber ihrer Koloristik durch die meist stillose, unvollkommene Wiedergabe ihrer Werke in unseren Tagen verloren gegangen. Kleine Orchester-, mehrfache Holzbläserbesetzung, Berücksichtigung des Continuo, der Echowirkungen, peinliche Abwägung des Stärkeverhältnisses der einzelnen Orchester- oder Chorgruppen, Erinnerung an die alten, in ihrer klanglichen Wirkung oft ganz unerwartet reizvollen Originalinstrumente — dies alles muß in Rechnung gezogen, daraufhin müssen ihre Partituren studiert werden. Dann wird sich's sicher dem Vorurteilsfreien bald zeigen, daß Bach wie die übrigen alten Meister bei allen einfachen Mitteln ein sehr feiner musikalischer Kolorist war. Auch die Sätze „Aber vieles in seiner Musik kann unmöglich unserem heutigen Gefühl behagen" und „Auch drückte er alles, was er empfand, massiger — vielleicht oft großzügiger — aber jedenfalls eintöniger aus, als wir es heute wollen" gehen am Kern Bachschen Wesens, Bachscher Kunst vorbei.

Da heißt es denn aber doch, haltzumachen und zu fragen, ob es denn nicht an uns liegt, daß es so gekommen, ob es nicht durch unsere Schuld so geworden. Ueber den zeitlichen Vergänglichkeitsspuren, die jeder Kunst anhaften, dürfen wir die Ewigkeitswerte, die jede innerliche echte Kunst besitzt, nicht übersehen, wir dürfen ihr nicht, nur weil sie alt ist, die Fähigkeiten seelischen Ausdrucks absprechen. Warum kann's denn in der Musik nicht wie in den bildenden Künsten sein? Gewiß, wir leben heute in Böcklin, Klinger, in Thoma, Liebermann und Uhde, allein wir haben es durch Selbstzucht und künstlerisches Einfühlungsvermögen auch erreicht, die Schönheiten und seelischen Werte der Kunst der großen älteren Italiener, eines Dürer, Rubens, Rembrandt, Ruisdael, ja eines Jan van Eyck und der Kölner Altmeister innerlich nachzuempfinden, weil wir uns daran gewöhnt haben, beim Kunstgenuß ihrer Werke das Zeitlich-Vergängliche vom Ewigen zu trennen. Es muß heraus: d'Alberts Vorwort bedeutet nicht viel mehr und weniger als eine offene Kriegserklärung an alle, die in Wort, Schrift und Tat nicht müde werden, uns zu Bach zurück-, in seine Kunst hineinzuführen; und dies in allein möglicher Weise: in Anpassung an unser modernes Denken und Fühlen, mit Berücksichtigung der bei der praktischen Aufführung Bachscher Werke sich erhebenden Stilfragen der Musikübung Bachscher Zeit in einer Weise, die über allen zeitlichen Vergänglichkeitsspuren die seelischen Ewigkeitswerte Bachscher Kunst gebührend betont und in den Vordergrund stellt. Man brauchte von den schließlich subjektiven und Bach innerlich keineswegs gerecht werdenden Meinungen und Bearbeitungen eines großen Künstlers nicht so viel Aufhebens zu machen, wenn diese Meinungen, diese vorliegenden Bearbeitungen nicht typische Zeugnisse und Belege der traditionellen akademisch-objektiven Bach-Auffassung wären, die deshalb höflichsten aber entschiedensten Einspruch verdienen.

Sehen wir nun zu, wie weit d'Albert die praktischen Folgerungen aus seinen theoretischen Bach-Bekenntnissen gezogen hat. Müssen wir nach ihrer Kenntnisnahme auf den schlimmsten Bach-Purismus schließen, erwarten wir nach ihnen eine zeichenlose notengetreue Wiedergabe der alten Originalvorlage, wie sie früher einmal F. Kroll in seiner Ausgabe des „Wohltemperierten Klaviers" bot, so gibt's hier denn doch noch eine kleine angenehme Enttäuschung. Gewiß sind d'Alberts Auslegungsprinzipien viel zu maßvoller und zurückhaltender Art, aber von der angedrohten praktischen Nutzanwendung seiner Meinung, daß er „viele Fugen (Bachs) in gleicher Tonstärke spielen lasse und damit am ehesten den Intentionen des Komponisten gerecht zu werden glaube", hat er doch nur einmal, bei der D dur-Fuge des ersten Teiles, und in verschiedenen Inventionen Gebrauch gemacht und hier ist die Idee nach dem Charakter des Stückes so übel nicht. In vielem wird man anderer oder entgegengesetzter Meinung sein dürfen, erhebt man eben von vornherein Einspruch gegen d'Alberts Vorliebe für einen gleichmäßig-kräftigen, möglichst schattierungslosen Bach; doch die Vorzüge der Auslegung überwiegen. Manche traditionelle Unarten der Bach-Interpretation: Riesen-Ritardandi in den letzten beiden Takten, schablonenhafte äußerliche Gipfelungen zum Schlusse hin, ob's paßt oder nicht, Außerachtlassen des mystischen und romantischen Elements nach Vorstellung und Klangwelt in Bachs Kunst, leichtfertige Phrasierung usw. rottet d'Albert energisch aus. Allein, es bleibt noch viel übrig, ehe auch seine Bach-Interpretationen gegen allen Einspruch gefeit sind. Nützliche Vortragswinke und unübertrefflicher Fingersatz sind ja feste und mit Interesse erwartete Bestandteile d'Albertscher kritischer Ausgaben geworden. In seinen Bach-Ausgaben aber treten sie sehr sparsam auf und bleiben recht sehr auf der Oberfläche haften.

So wird man bei aller warmen und herzlichen Bewunderung für unseren größten Pianisten und bedeutenden schaffenden Künstler d'Albert seine kritischen Bach-Ausgaben mit keineswegs ungemischter Freude oder bedingungsloser Zustimmung aufnehmen. Bekenntnisse wie das Vorwort vollends wären besser ungeschrieben geblieben, denn von dem Verdacht der Rückschrittlichkeit hätte man gerade einen in allem Uebrigen so eminent und im besten Sinne modernen Künstler wie d'Albert so gern völlig befreit gesehen!

Dr. Walter Niemann.

Unsere Künstler.

Enrico Caruso.



Enrico Caruso,
der bedeutendste italienische Tenor der Gegenwart.

Die verschiedenartigen und sich teilweise diametral gegenüberstehenden Urteile über Enrico Caruso, den gefeiertsten italienischen Tenor der Gegenwart, hatten in mir den Wunsch erweckt, diesen vielumworbenen Sänger aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Leider ist das keine so leichte Sache, denn er weilt zumeist im Eldorado der Tenöre, im gesegneten Dollarlande Amerika, um dort das Gold seiner Kehle in reelles Gold umzusetzen, eine Prozedur, die er mit größerem Erfolg als je einer seiner Rivalen betreibt. Anderseits sind die Honorarforderungen, die er auf seinen nicht sehr häufigen Gastspielreisen in Deutschland erhebt, so enorm, daß nur unsere allerersten Bühnen, wie Wien, Berlin 2c. sich den Luxus eines Caruso-Gastspiels gestatten können (oder gestatten zu können glauben, Red.). Da mir aber hervorragende deutsche Sänger die Gesangskunst dieses modernen Orpheus begeistert priesen, so überwand ich, bei der Schwierigkeit, ihn in natura zu hören, meine Abneigung gegen jenes Reproduktionsinstrument, dessen griffelspitzähnliches Geräusch im allgemeinen nicht gerade einen Ohrenschmaus bedeutet, und ließ mir einige neue Caruso-Platten vorführen. Das war allerdings nur ein Surrogat für das Original und doch muß ich gestehen, was ich nie geglaubt hätte, daß der Gesang Carusos auch in der Wiedergabe durch das Grammophon wirklich genußvoll oder doch lehrreich ist. Man staunt über die Weichheit und Fülle dieses wundervoll gefärbten Organs, das uns aus dem sonst so ominösen Trichter entgegentönt, und bewundert die geradezu einzigartige Atemführung und -beherrschung. Vor allem hört man etwas, wonach man bei unseren deutschen Sängern meist vergeblich sucht: ein wirklich schönes Legato. Mein Verlangen, diesen Mann selbst zu hören, wurde schließlich durch sein Auftreten in Frankfurt a. M. befriedigt und ich wurde in meinen hochgespannten Erwartungen nicht getäuscht. Wer allerdings auf den typischen Tenorstar gewartet hat, der sich vorn an die Rampe stellt und unbekümmert um alles, was um ihn her vorgeht, seine hohen Töne hinausschmettert, der kam nicht auf seine Rechnung. Auch das Frankfurter Publikum war anfänglich etwas pikiert, wie in Verdis „Aïda" eine hohe kräftige Gestalt im roten Feldherrnmantel — Caruso als Radames — mit gesenktem Haupte aus der Kulisse herauskam und sich mit dem Rücken gegen das Publikum vor dem Oberpriester aufstellte, um seinen Worten zu lauschen.

Alles war begierig auf den ersten Ton, den er singen würde, und als seine Erwiderung erklang (einige wundervolle mezza voce-Töne, die von der Kuppel herab zu kommen schienen), da konnten die meisten eine gewisse Enttäuschung nicht verbergen; diese hielt auch dann noch an, als Caruso immer noch etwas abgewandt, jenes berühmte „Celeste Aïda" mit innigster Beseelung im herrlichsten bel canto brachte. Die wenigsten hatten wohl eine Ahnung, was dazu gehört, ohne sich vorher eingesungen zu haben, diese Romanze so vollendet zu singen. Das, was das große Publikum fast überall, wo er sich hören läßt, zuerst nicht gleich warm werden läßt, wird gerade der Kenner besonders würdigen. Es ist eine wohlberechnete künstlerische Zurückhaltung, die dem Ganzen sich ein- und unterordnet, und die Caruso vorteilhaft von fast allen sogen. „internationalen Stars" unterscheidet, die es für selbstverständlich halten, daß sie den Mittelpunkt bilden, um den sich alles dreht, und sich deshalb stets in den Vordergrund drängen zum Nachteil der Abrundung der Aufführung. In der Vermeidung dieses Fehlers, der dem Star allerdings gerne verziehen wird, zeigt sich, daß unser Italiener ein wirklicher Bühnenkünstler ist. Das bestätigt sein stummes Spiel in Momenten, in denen er zurücktritt, ebenso wie die überzeugende und erschütternde Kraft seiner Darstellung in dramatischen Stellen, die etwas Elementares an sich hat.

Das Herrlichste an Caruso ist aber sein Gesang, in dem, als Ding an sich betrachtet, er zurzeit sicherlich keinen ebenbürtigen Rivalen hat. Tiefatmung, Verbindung von Brust- und Kopfresonanz



Eigenhändige Karikatur von Caruso.
Für die „Allgemeine Theaterrundschau" in Wien gezeichnet.

und Atemökonomie sind bei ihm bis zur Vollkommenheit durchgebildet. So etwas lernt man natürlich nur in langjährigem Studium. Sein Piano trügt ebenso und ist geradeso edel wie sein mezza voce und forte. Er singt eben im wahren Sinne des Wortes, und auch wenn er dramatische Akzente gibt, äußert sich dies bei ihm nie in Schreien oder abgehackten Ausrufen, denn er überschreitet nie die gesangliche Linie. Sein Organ, das etwa $2^1/_2$ Oktaven umfaßt, hat einen eigenartigen Schmelz, eine gewisse Leuchtkraft und einen goldigen Glanz, der dem Ohre förmlich schmeichelt. Wenn dieser bedeutendste Gesangskünstler der Gegenwart in Deutschland, wie oben schon gesagt, nur geteilte Anerkennung gefunden hat, so liegen die Gründe hierfür nicht allzuweit ab. Es ist bei uns leider so weit gekommen, daß ein beträchtlicher Teil des Publikums und auch der Kritik, in falscher Anwendung der Wagnerschen Prinzipien, vom Sänger nicht in erster Linie schönen, edlen Gesang verlangt, sondern Auffassung, dramatisches Spiel, Akzente 2c. Gewiß muß das vom Bühnensänger gefordert werden, aber die unverrückbare Grundlage muß das Gesangliche bilden. Es wird keinem Verständigen einfallen, den Verfall der Gesangskunst in Deutschland Richard Wagner in die Schuhe zu schieben, der ja im Gegenteil gerade vollendeten Gesang voraussetzt. Aber die Erfolge eines Teils der Wagner-Sänger, die mit schönen Mitteln begabt ohne gründliche gesangliche Ausbildung vor das Publikum treten und in einigen besonders eingeübten Wagner-Rollen rasch Triumphe feiern, haben den Kunstgeschmack des Publikums teilweise verdorben. Der Bühnensänger sollte eben nicht, wie es in letzter Zeit häufig geschehen ist, gleich mit Wagner anfangen. Vielleicht wird es, wie schon da und dort ausgesprochen wurde, doch noch so weit kommen, daß man, wenn bei uns die Anforderungen an das rein Gesangliche sich wieder gesteigert haben, für Wagner besondere Sänger hält. Die Tatsache, daß ein Sänger von der Qualität Carusos teilweise bei uns nicht entsprechend gewürdigt worden ist, gibt zu denken. Ich habe den Eindruck, den er hinterließ, in der Presse verfolgt und nur wenige Stimmen, z. B. in der Frankfurter Zeitung seinerzeit, wurden laut, die das, worauf es ankommt, verstanden und würdigten. — Biographisches Material über den Sänger ist leider nicht zu beschaffen. Dem Vernehmen nach soll er früher Maschinenzeichner gewesen sein und eine von ihm selbst verfertigte Karikatur seiner eigenen Person, die kürzlich in der „Allg. Theaterrundschau" in Wien erschienen und nebenstehend wiedergegeben ist, scheint dies zu bestätigen. E. H.

Der verwünschte Ruhm.

Erinnerungen an das Konservatorium von **Potapjenko.**

Deutsch von **B. Haaß.**

(Schluß.)

Nach der Heimkehr hatte er gestern abend noch anderthalb Stunden Geige gespielt. Des Nachts hatte er von einer riesigen Geige geträumt, deren Wirbel größer waren als sein Bogen, und der Vater hatte ihm gesagt: Wenn du auf dieser Geige spielen kannst, dann bist du fertig, dann bist du Künstler! Jetzt wollte er schlafen und die Geige hielt ihn ab. Der Alte trocknete ihm die Tränen mit dem eigenen Taschentuch. Der Knabe schüttelte sich, warf die Bettdecke von sich und kleidete sich tapfer an. Darauf trank er Milch und nach zehn Minuten stand er bereits vor dem niedrigen Pult und sägte, sägte, sägte... Um neun Uhr wachte die Frau auf, die Anna Nikitischna hieß. Sie erfreute sich eines gesunden vollen Leibes, der nicht bloß sie, sondern auch noch zwei kleine Töchterchen warm hielt, die sich an sie anschmiegten. Anna Nikitischna und die Mädchen warfen die Bettdecke und Kleider von sich und flüchteten sich vor der Kälte in das kleine Zimmerchen des Mitenka. Der alte Spiridonoff war entsetzt.

„Das geht nicht! Mitenka spielt! Ach mein Gott, mein Gott!..."

„Was sollen wir tun, wenn es kalt ist, Anton Jegorütsch! Die Kinder werden ja ganz steif."

„Aber es geht eben nicht, mein Gott! Mitenka muß sich ja für den öffentlichen Abend vorbereiten."

„Er mag sich ruhig vorbereiten, wir stören ihn nicht. Nicht wahr, Mitenka?"

„Doch, Mütterchen," antwortete sanft Mitenka und sah lächelnd auf die kleinen Schwestern, die fröhlich in der warmen Stube spielten und sich bemühten, auf den Geigenkasten zu steigen. Aber er übte weiter.

Um halb zehn Uhr brachte ihm Anton Jegorütsch selbst Eierkuchen, nahm ihm die Geige ab und legte sie in den Kasten. Mitenka aß hastig den Eierkuchen. Währenddessen zog Anton Jegorütsch seine alte abgetragene Uniform an, um sich in die Kanzlei zu begeben, wo er den äußerst bescheidenen Posten eines Kopisten bekleidete. Dort übergibt er seine Hausarbeit, für die er eine besondere Vergütung erhofft. Dann wird das Schlafzimmer auch geheizt und die Mädchen können frühstücken. Jetzt trinken sie dünnen Tee mit Schwarzbrot und blicken gierig auf Mitenkas Eierkuchen. Mitenka würde gern mit ihnen teilen, aber das gibt Anton Jegorütsch um keinen Preis zu.

„Geduld, Kinder, Geduld. Der Vater bekommt Geld, dann gibt's für euch auch etwas. Aber Mitenka muß essen, der braucht viel Kraft. Er wird Künstler und uns ernähren und berühmt machen. Ja, ja Kinder."

Anna Nikitischna, die nicht gewohnt war, ihrem Mann zu widersprechen, sah bekümmert auf ihren Sohn. Sein hagerer Körper und das bleiche Gesichtchen mit den eingefallenen Wangen drückten ihr das Herz ab. Das Essen kommt ihm nicht zugute, — vielleicht wird's noch, jetzt sieht der Knabe nach nichts aus, dachte sie.

Nicht daß sie an dem zukünftigen Ruhm Mitenkas gezweifelt hätte — im Gegenteil, ihr Herz neigte sich gern dem Glauben zu, wenn Anton Jegorütsch erzählte, wie am Konzertabend das ganze Publikum erstaunt und entzückt sein würde, wie alle eifrig auf Mitenka, wie auf ein Wunderkind blicken, ihm den Kopf streicheln und auf die Schultern klopfen würden. Aber sie verstand nichts davon. Wenn sie die einförmigen Etüden hörte, die der Sohn fortwährend spielte, konnte sie nicht sagen, ob das schön oder unschön wäre.

Nach dem Eierkuchen zog Anton Jegorütsch den Sohn warm an und führte ihn auf das Konservatorium.

Hier lernte Mitenka nicht bloß Geige, sondern auch andere Fächer. An diesem Tage hatte er erst Unterricht in der russischen Sprache. In der Klasse waren etwa dreißig Jungen. Der Lehrer war noch nicht da, deshalb geriet Mitenka gerade mitten in eine Bataille, die die Jungen in Szene gesetzt hatten. Er mischte sich unter sie und mit großer Lebhaftigkeit begann er herumzuspringen und Purzelbäume zu schlagen und ganz ungezwungen das zu tun, was die andern taten. Es war ihm froh und leicht zumute. Die gedrückte Stimmung, die ihn von dem fortwährenden und ermüdenden Geigenspiel beherrschte, verließ ihn sofort. Die Knaben beachteten ihn auch nicht weiter und gingen mit ihm um, als wenn er schon lange mit ihnen gespielt hätte. Keiner dachte daran, daß er gestern abend Lorbeeren geerntet, daß er

große Hoffnungen erweckt und begabter wäre als sie. Sie wußten es wohl, aber jetzt dachten sie nicht dran. Der Kampf war zu heiß und die Parteien standen sich zu leidenschaftlich gegenüber. Als der Lehrer eintrat und alle auf ihre Plätze eilten und ruhig wurden, atmete Mitenka lebhaft und fühlte, daß seine Wangen glühten und daß seinen kleinen hageren Körper eine angenehme Wärme durchrieselte; er empfand eine gesunde Ermüdung der Muskeln, des ganzen Organismus. Wenn das jetzt die Mutter gesehen hätte, wie würde die sich freuen! dachte Mitenka, indem er sich an die häufigen Seufzer der Mutter erinnerte, wenn sie ihn ansah und sagte: Armer Junge, wie du blaß aussiehst.

Die Stunde ging vorüber, und wieder begann Spiel, Bewegung, Lärm, Lachen, kindliche Ungebundenheit. Das war Mitenkas Erholung. Man kann nicht sagen, daß er sein Studium nicht geliebt hätte. Er hatte einen Beruf zur Geige, und vor drei Jahren, als er neun Jahre alt war, hatte er den Vater selbst gebeten, ihm eine Geige zu kaufen und war sehr glücklich, als ein Bekannter des Vaters, ein schlechter Musikant eines Café chantant-Orchesters ihm gezeigt hatte, wie man Geige und Bogen halten muß. Er begann mit Feuereifer von morgens früh bis abends zu kratzen, indem er sich die gelegentlichen Belehrungen des Musikanten zunutze machte. Er faßte mit ungewöhnlicher Schnelligkeit auf und fand sich leicht in alles. Anton Jegorütsch, der anfangs die Sache als eine kindliche Unterhaltung angesehen hatte, wurde allmählich in eine angenehme Unruhe versetzt. Ihm stieg der Gedanke auf, daß sein Sohn Talent hat und vielleicht großes. Er hörte von großen Musikern erzählen, die aus armen und unbedeutenden Familien hervorgegangen waren. Wie nun, wenn es dem Sohn bestimmt wäre, auch groß zu werden und die Familie, die arme, ungebildete, unbedeutende Familie Spiridonoffs berühmt zu machen, und was die Hauptsache ist — Reichtümer zu erwerben und die Familie von ihrer Armut zu befreien! Dieser Gedanke setzte sich bei ihm fest und nun hatte er schon seit einem Jahr den Knaben auf dem Konservatorium. Er war von da nach der ersten Probe mit verwirrtem Kopfe nach Hause gekommen. Die Kommission war begeistert über die Fähigkeit des Knaben. Die Manier, die er sich vom Café chantant-Musikanten angeeignet hatte, widersprach allen Regeln der Kunst, dessenungeachtet leuchtete sein Talent aus jedem Bogenstriche hervor. Zwischen Onkel und Brendel wäre es in der Kommission beinahe zu Tätlichkeiten gekommen. Onkel erklärte entschieden, daß er Spiridonoff niemand überlassen würde, daß ihm als dem ältesten Professor das Recht der Wahl zustände. Brendel erklärte, daß dies unmöglich sei, daß Onkel schon mehr als einen talentvollen Schüler verdorben habe, daß er lediglich die gute Sache verdirbt; das könne gar nicht anders sein, da er die Münchner d. h. die schlechte Methode habe. Onkel spottete giftig über die Leipziger Methode und erklärte, daß es in der ganzen Welt nur eine, nämlich die Münchner Methode gäbe. Sie verfielen bald in einen sehr groben Ton, aber immer noch auf russisch; endlich begannen sie sehr unfein zu schreien, und zwar nunmehr auf deutsch, wobei Onkel den Münchner Dialekt, Brendel den Leipziger gebrauchte. Die Sache wurde der Entscheidung der Direktion vorgelegt, die Mitenka Spiridonoff Onkel zuwies. Von da an begann Brendel an den Fähigkeiten Spiridonoffs zu zweifeln.

Aber Anton Jegorütsch war das gleichgültig. Er war überzeugt, daß seinen Sohn Ruhm und Reichtum erwartete, und pries das Geschick, daß es ihm ein solches Glück beschert hatte. Von da an gab er sich alle Mühe, den zukünftigen Ruhm der Familie Spiridonoff vorbereiten zu helfen. Er bemühte sich dem Schicksale nachzuhelfen. Er verwandte seinen ganzen spärlichen Verdienst für Mitenka. Von den zwei Zimmern, die die Familie bewohnte, war die Hälfte, d. i. ein Zimmer, Mitenka zugeteilt, weil dieser gute Luft und Ruhe brauchte. Die übrige Familie hauste in dem andern Zimmer, das zugleich als Speisezimmer, Schlaf- und Kinderzimmer und Gastzimmer diente. Mitenka war schön und warm gekleidet, aber die Mädchen gingen ärmlich, auch aß Mitenka nicht wie sie, er bekam ein besonderes Frühstück und zum Mittagessen ein besonderes Stück Fleisch, Milch und Süßigkeiten. Er hatte ein Bett, Spielzeug, eine warme Zudecke, ganze und reine Wäsche und glich einem gut zahlenden Pensionär in einer armen Familie. Anton Jegorütsch ließ sich in seinem Kultus des Mitenka und damit zugleich in dem des bevorstehenden Ruhmes der Spiridonoffs so weit hinreißen, daß er manchmal die übrigen Familienglieder gänzlich vergaß.

Aber Mitenka mußte dafür seinerseits etwas leisten. Ueber seine ganze Zeit und jeden Schritt verfügte Anton Jegorütsch. Er vertraute ihn nur dem Konservatorium an in dem Glauben, daß jede dort verbrachte Stunde ihn dem Ruhme näher führte. Aber kaum kommt Mitenka aus dem Konservatorium zurück und ißt, so streichelt der Alte ihm auch schon mit einer Hand den Kopf und mit der andern hält er ihm die Geige hin.

„Spiel ein wenig, mein Täubchen. Herr Onkel hat dir die zweite Lage aufgegeben.... Spiele, mein Kind."

Und Mitenka spielte. Man zündete die Lichter an, er ruhte ein Stündchen aus, trank Tee und schon wieder faßt ihn Anton Jegorütsch um die Taille und spricht:

„Nun, mein Mitchen, probiere einmal die zweiundzwanzigste Etüde, wie sie klingt.... Nur los, keine Zeit verlieren."

Mitenka weigerte sich nie, weil Anton Jegorütsch nie befahl oder Zwang ausübte, sondern ihn immer bat und dabei ihm freundlich in die Augen schaute und einen Scherz machte. Dabei peinigte er ihn mit seiner ängstlichen Fürsorge und unausgesetzten Nähe. Auf dem Konservatorium bewunderte man seine Fortschritte und fand sie ungewöhnlich, unnatürlich, aber niemanden fiel es ein, daß Mitenka Spiridonoff von früh sieben Uhr bis nachts zwölf Uhr Bogen und Geige nur aus der Hand legte, um aufs Konservatorium zu gehen, zu essen und ein wenig auszuruhn. Keiner dachte daran, daß diese wunderbaren Fortschritte das Leben dieses Kindes vergiften und allmählich ihm das Instrument verhaßt machen müssen, zu dem es doch einen Beruf hatte.

Am wenigsten vermutete das Anton Jegorütsch selbst. Bei seinem fanatischen Kultus des zukünftigen Ruhmes der Spiridonoffs bemerkte er nichts. Er sah nicht, welche Apathie und Langeweile auf dem Antlitz des Knaben sich zeigte, wenn er die Geige in die Hand nahm und sich vor das niedrige Pult stellte. Er bemerkte nicht, mit welchem Neide Mitenka, die zweiundzwanzigste Etüde übend, durch die offne Tür ins andre Zimmer blickte, wo die Schwesterchen munter umhersprangen, und wie er einmal, ohne es selbst zu bemerken, mitten im Triller innehielt und vor sich hin träumte. Selbst das merkte er kaum, daß der Knabe abmagerte, schweigsamer, ruhiger und welker wurde. Anton Jegorütsch sah nur die Zukunft und von der Gegenwart sah und erkannte er nur das an, was dieser Zukunft diente. Und diese Zukunft erschien ihm nicht fern, besonders jetzt, wo die ganze Stadt von dem wunderbaren Talent seines Sohnes sprach. Er träumte: Oeffentlicher Abend! Da wird Mitenka das ganze Publikum bezaubern. Man wird ihn in vornehme Häuser einladen, Geschenke geben, dann wird er in einem Konzert auftreten und ein eignes Konzert veranstalten und dann wird er mit Gottes Hilfe eine Reise ins Ausland machen und die Welt in Staunen setzen.

Nach den wissenschaftlichen Stunden hatte er bei Onkel Stunde. Onkel lobte ihn wegen gestern, fügte aber bedeutungsvoll hinzu: Auf dem öffentlichen Abend gilt es, nicht daneben zu greifen. Dazu ist sehr viel und sehr eifrige Arbeit nötig!

Als Anton Jegorütsch vom Bureau heimkehrend, wo ihm sein Nebenverdienst ausgezahlt worden war, Mitenka vom Konservatorium abholte, sagte er ihm dasselbe: Recht viel und eifrige Arbeit ist nötig

Nach dieser Bemerkung verdoppelte Anton Jegorütsch seine Wachsamkeit. An diesem Tage hatte Mitenka kaum eilig gegessen, als man ihm freundlich die Geige in die Hand gab. Anton Jegorütsch munterte ihn mit Pfefferkuchen und Konfekt auf, das er von Zeit zu Zeit aus der Tasche nahm. Mit verschiedenen Lockmitteln zog er die Uebung bis Mitternacht hinaus.

Als er Mitenka ausgezogen und zu Bett gebracht hatte und still ins andre Zimmer ging, drückte Mitenka sein Gesicht ins Kissen und weinte vor Ermattung und Ueberdruß, und dieser öffentliche Abend, den sich Anton Jegorütsch in so glänzenden Farben ausmalte, erschien seiner kindlichen Phantasie als etwas Abscheuliches und Verhaßtes.

III.

Der öffentliche Abend war auf Sonnabend bestimmt. Am Freitag stand Anton Jegorütsch anstatt um sechs Uhr um fünf auf und war in großer Erregung. Er zog sich unordentlich, durchaus nicht in der Ordnung an, die er die fünfzig Jahre seines Lebens gewöhnt war: erst zog er die Weste und dann erst Beinkleider und Schlafrock an; beim Waschen bespritzte er schrecklich die Wand und trocknete sich am Betttuch ab, obwohl ein Handtuch dahing. Die Arina weckte er rücksichtslos, er warf einfach den Haufen Kleider von ihrem Bett herunter, und die Kälte brachte sie bald auf die Beine. „Milch" befahl er kurz und machte sich selbst daran, den Ofen in Mitenkas Zimmer zu heizen.

Ein Viertel sieben stand Mitenka bereits vor dem Pult. Sein Gesicht, gewöhnlich so sanft und gutmütig, sah heute finster und zornig aus. Er sah den Vater nicht an und erfüllte mechanisch seine Bitten. „Liebes Mitchen," klang in seinen Ohren die freundliche, aufdringliche Stimme des Anton Jegorütsch — „gutes Mitchen!... Gib dir ja recht Mühe, recht Mühe.... Uebermorgen kannst du ausschlafen, aber heute und morgen gib dir recht Mühe, meine Seele! Heute nimmt Herr Onkel die Probe ab, dann zeige, was du kannst." Mit Mühe sah Mitenka auf die Noten, weil er die Augen kaum offen halten konnte. Noch niemals hatte es ihn so zurück ins Bett unter die warme Decke gezogen als an diesem Morgen, aber er spielte. Er spielte, um nur nicht die väterlichen Bitten zu hören. Er wußte selbst nicht, wie es kam, aber wenn er das sanfte und liebevolle „mein gutes Mitchen" hörte, zuckte er zusammen, sein Herz begann zu schlagen wie von einem Schrecken. Er spielte schlecht, griff daneben, kam sogar aus dem Takte, aber er spielte unaufhörlich, um nur nicht die Worte zu hören, „liebes Täubchen Mika, Herr Onkel hat gesagt"...

Anton Jegorütsch ging nicht aufs Bureau. Er schickte Arina mit einem Zettel hin, daß er krank wäre. Wie sollte er ans Amt denken, wo sich heute der Ruhm der Familie Spiridonoff wiederholen sollte. Er zweifelte ja keinen Augenblick daran, daß Onkel begeistert sein würde, aber wie konnte er es geschehen lassen, daß Mitenka die letzten Schritte zum Ruhme ohne seine Gegenwart tun sollte. Mitenka spielte, bis der Eierkuchen dastand. Diese Speise erschien ihm heute widerwärtig. Alles, was ihn von den andern Kindern unterschied, alles, was dazu beitrug, ihm den Schlaf, die Ruhe, die kindlichen Spiele, die kindliche Freiheit, die frische Luft, das Sonnenlicht zu nehmen, dies alles — Anton Jegorütsch und die Geige und Onkel und der Eierkuchen und die Milch — erschien ihm fremd und feindselig und am liebsten wäre er allledem entlaufen.

Anton Jegorütsch hüllte ihn ein und führte ihn aufs Konservatorium, aber diesmal ging er nicht fort. Er bat um die Erlaubnis, der Probe beiwohnen zu dürfen.

„Obwohl ich das Prinzip nicht habe, daß Eltern während der Stunde zugegen sind, so kann ich's doch Spiridonoffs nicht abschlagen," sagte Onkel.

Die Probe war erst um elf Uhr angesetzt, bis dahin war noch eine Stunde Zeit. Während Anton Jegorütsch sich mit Onkel unterhielt, auf welchem Wege in der nahen Zukunft durch Mitenka der Ruhm sich ihm nahen würde, ging Mitenka leise hinaus, die Treppe hinauf in die obere Etage und erschien auf dem breiten Korridor, wo seine Kameraden umhersprangen, lärmten, sich herumstritten und Purzelbäume schlugen. Aber diesmal hatte er nicht einmal zum Spielen Lust. Er lehnte sich an den Pfeiler eines nicht hohen Bogens und sah ungewöhnlich ernst aus und sah zu, als ob sich's nicht um ein Spiel, sondern um eine Vorstellung handelte. Im ganzen Körper fühlte er sich matt und welk. Ihm schien es, wenn er sich in die Menge der Spielenden mischen würde, so würden sie ihn sogleich zu Fall bringen, überwältigen und noch dazu auslachen. Die Schläge und Püffe, mit denen sich die Kinder einander traktierten, und die er früher beim Spiel gar nicht gefühlt hatte, kamen ihm jetzt schmerzhaft vor. Ihm schien es, daß er ganz sicher beim ersten Schlage weinen würde.

Zu ihm kam ein weißgekleideter, sauberer, hübscher Knabe gelaufen. Es war sein stiller Freund, sie saßen in der Stunde gern nebeneinander und gingen in der Zwischenpause Arm in Arm. Sie waren einander sehr zugetan. Ernst Klaider war der Sohn des Organisten an der katholischen Kirche und wollte selbst Organist werden. Es war ein guter, gemütvoller Knabe mit freundlichen blauen Augen und mit einem freundlichen Lächeln um die rosigen Lippen. An den allzu stürmischen Spielen nahm er nicht teil. Da er Deutscher war, streichelte ihm Onkel oft, wenn er ihm auf der Treppe begegnete, das Köpfchen, obwohl Klaider nicht Geiger war.

„Spiridonoff," wandte sich der zukünftige Organist an Mitenka: „Du spielst morgen?"

„Ja, ich spiele!" erwiderte Mitenka mit einer unsäglich traurigen Miene.

„Das heißt also, heute bist du frei?"

Mitenka sah ihn fragend an. Was heißt frei? Er war niemals frei.

„Ich weiß nicht," antwortete er unbestimmt.

„Tu mir einen Gefallen. Heute hat meine Schwester ihren Namenstag, es sind Freunde eingeladen — Pikoloff, Kapustin, Kirik, Rapidoff werden da sein ... komm du auch! ... Wir werden tanzen! Wie?"

Tanzen? wieder gab er eine unbestimmte Antwort, ihm erschien das ganz undenkbar. Nein, um keinen Preis wird man ihm zu tanzen erlauben, man wird ihn den ganzen Tag mit der Geige peinigen, dann die ganze Nacht und wieder den ganzen Tag ... Und gerade in dem Augenblick, als er dies dachte und verneinend mit dem Kopf schüttelte und sagen wollte, daß sein Vater ihm das nicht erlauben wird, mußte er sich umdrehen, weil ihn jemand bei der Hand nahm.

„Mitenka, Herr Onkel fragt schon nach dir!" sagte Anton Jegorütsch. Mitenka zuckte zusammen und folgte gehorsam seinem Vater.

Klaider trat höflich an Anton Jegorütsch heran.

„Herr Spiridonoff, bringen Sie doch heute abend Ihren Sohn zu uns! Es sind Freunde da, und es wird sehr schön werden...."

Anton Jegorütsch lächelte herablassend.

„Nein, mein Junge, Mitenka kann auf keinen Fall kommen. Er spielt morgen," sagte er.

Klaider ging fort. Sie stiegen die Treppe hinab. In Onkels Klasse waren ausschließlich erwachsene Schüler, sogar ein junges Mädchen. Mitenka war in die Klasse zugelassen ungeachtet seines Alters in Rücksicht auf sein ungewöhnliches Talent.

„Ah, ah Paganini!" begegnete Onkel Mitenka, er nannte ihn oft mit diesem Namen: „Nun, spiele dein Stück! Aber warum siehst du denn so bleich aus?"

„Er war des Nachts recht unwohl, Herr Professor," beeilte sich Anton Jegorütsch zu erklären.

Niemals sagte er Onkel, wieviele Stunden Mitenka den Tag über spielt. Diese unschuldige Lüge erlaubte er sich im Interesse des Ruhmes Mitenkas. Wenn Onkel die Wahrheit wüßte, würde er höchst wahrscheinlich die Fortschritte des jungen Spiridonoff weniger bewundern.

Mitenka spielte sein Stück. Es gelang ihm Mut zu fassen und sich zusammenzunehmen, deshalb spielte er sicher und überzeugt. Wäre es nicht ein zwölfjähriger Knabe gewesen, so hätte jeder gesagt, daß sein Spiel trocken, ohne Leben, angelernt und gezwungen gewesen wäre. Aber hier lenkte sich die ganze Aufmerksamkeit darauf, wie flink die kleinen Finger sich bewegten, wie fest er mit dem Bogen über die Saiten strich mit seiner schwachen kindlichen Hand. Niemand fiel es ein, von einem Knaben Seele und tiefe Empfindung zu verlangen.

„Welche Technik, welch außerordentliche Technik für diesen Knaben!" rief Onkel, indem er gerührt und stolz seine erwachsenen Zöglinge auf Mitenka hinwies, die durch solche Bemerkungen den Ruhm Mitenkas auf dem Konservatorium ausbreiteten. Der Direktor trat ins Klassenzimmer, hörte zu und schüttelte mit dem Kopf: unbegreiflich, wie ein Knabe so spielen kann.

Alles dies Lob ging an Mitenkas Herz vorüber und traf ins Herz des Anton Jegorütsch. Als sie die Treppe hinabgingen, sagte er leise: „Siehst du, lieber Mitenka, wie schön es ist, daß du mir gefolgt hast. Wie sie entzückt waren!"

Sie zogen sich bereits an. Anton Jegorütsch hüllte Mitenka ein wie eine Blume, die man an frostigem Tage über die Straße trägt als zu ihnen Klaider trat, der sich auch ankleidete.

„Herr Spiridonoff, lassen Sie doch heute Ihren Sohn zu uns kommen," sagte der blonde Knabe.

Anton Jegorütsch wurde rot. Diesmal zürnte er und hatte keine Lust zu antworten. Er führte Mitenka auf die Straße, den Geigenkasten tragend, und sie setzten sich in einen Droschkenschlitten. Klaider schaute ihnen nach und dachte: Hat Spiridonoff einen strengen Vater!

Als sie nach Hause kamen, versetzte Mitenka seinen Vater in Entzücken. Kaum hatte er sich erwärmt und ein wenig gegessen, öffnete er selbst den Kasten, nahm die Geige und begann zu spielen. Solchen Eifer hatte Anton Jegorütsch lange nicht an ihm bemerkt. Mitenka spielte unaufhörlich. Wenn er sich einmal erlaubte, einen Augenblick auszuruhn, nahm er hastig den Bogen in die Hand und spielte mit beschleunigtem Tempo, sobald sich die Türe öffnete und auf der Schwelle Anton Jegorütsch erschien. Mitenka wußte selbst nicht, worum sich's handelte. Er fühlte nur eins: nämlich daß, wenn in seinen Ohren die gewohnten Worte erklangen: „Lieber Mitenka, Täubchen, mußt dir Mühe geben, morgen mußt du alle entzücken" — so zitterten ihm die Hände und die Geige drohte herunterzufallen. Deshalb spielte er ohne Ende, spielte bis zur Erschlaffung, bis zur Bewußtlosigkeit, um nur nicht diese und andre Worte von Anton Jegorütsch zu hören.

Dafür legte Mitenka, als es Abend wurde und Licht angezündet wurde, die Geige in den Kasten und sagte zu dem eintretenden Vater:

„Ich will schlafen, lieber Vater!"

„Das geht nicht, Mitenka! Trink eine Tasse Tee, erwärme dich, zu Bett gehen kannst du jetzt nicht!"

„Nein, ich will schlafen," erklärte Mitenka, setzte sich aufs Bett und zog die Stiefel aus. Anton Jegorütsch trat an ihn heran und wollte ihm in gewohnter Weise helfen, aber Mitenka sagte: „Nicht nötig, Vater, ich kann's selber!"

In der Tat entkleidete er sich schnell, schnell legte er sich ins Bett und sagte: „Vater, lösch das Licht aus."

Anton Jegorütsch, der gewohnt war, Mitenka auszukleiden und eigenhändig ins Bett zu legen, war durch dieses Verhalten etwas überrascht, wagte aber nicht den morgenden Helden mit seinen Fragen zu belästigen. Er wollte ihm einen Gute-Nacht-Kuß geben, aber Mitenka fuhr mit dem Kopf unter die Bettdecke. So begnügte sich Anton Jegorütsch über ihm das Kreuz zu schlagen und sagte:

„Nun so schlaf, liebes Kind!" dachte aber für sich, daß bei Mitenka bereits die Launenhaftigkeit des zukünftigen großen Künstlers zum Vorschein käme. Er stellte einen Stuhl mit einem Licht ans Bett, legte ein Päckchen Streichhölzer auf den Stuhl, löschte das Licht aus und ging vorsichtig die Türe schließend hinaus.

Mitenka lag lange, ganz ins Bett eingehüllt, da. Er fühlte, daß seine Glieder wie abgestorben, die Nerven abgestumpft waren. Er konnte keinen Gedanken fassen und hatte keinen Wunsch im Herzen, nur ein unbestimmtes unaufhörliches und aufdringliches Geräusch hatte er in den Ohren. Als er sich erwärmt hatte, kam er zu sich. Es ward ihm heiß, er steckte den Kopf aus dem Deckbett heraus und bemerkte, daß man im Nebenzimmer noch nicht schlief. Man brachte die Schwestern zu Bett. Sie lärmten, und Anton Jegorütsch verwies sie zur Ruhe: „... Pst — stille! Ihr weckt Mitenka!" — Mitenka zuckte bei diesen Worten zusammen. Ihm schien es in der Dunkelheit, als ob vorsichtig die Tür geöffnet würde, als ob der Vater auf den Zehen herein käme und freundlich rief: „Hast du ausgeschlafen, Mitenka? Steh jetzt auf, mein Kind, spiele — säge ein wenig ... du mußt ja morgen alle entzücken!" Und er erschrak über solche Worte und steckte den Kopf unter die Decke. Morgen! o dieses unglückselige Morgen! Keinem seiner Kameraden steht dieses „morgen" bevor. Es werden lauter Erwachsene spielen und singen. Er allein wird als Wunderkind am öffentlichen Abend auftreten. Wäre dieses „morgen" nicht, so würde er früh mit den Schulkameraden spielen und springen und lachen. Er würde sich jetzt bei Klaider erfreuen, wo es so viele Lichter und Heiterkeit, frohe Menschen und freudige Bewegung gibt. Vor seine Seele trat dieser Abend. Er sah im Geiste die Schwester Klaiders, das Namenstagskind im weißen Kleide und viele andre Mädchen und Knaben, wie sie spielen, plaudern und tanzen. Keins von ihnen denkt daran, daß es sich irgendwo auszeichnen, jemand entzücken muß ... Morgen! ... Er wird auf die Estrade treten bleich und matt mit einem nagenden Schmerz in der Brust, von dem niemand etwas weiß, den niemand berührt. Wenn er sich aber auszeichnet, dann wird's noch schlechter. Dann wird man ihn von einem Empfangsabend auf den andern, von einem Konzert aufs andre schleppen und von einer Stadt zur andern fahren — der Vater hat's ja gesagt, daß er daran denkt. Dann wird er sich erst recht nicht von seiner Geige trennen dürfen.

Beim Gedanken an die Geige bemächtigt sich seiner Haß und Abscheu. Sie, diese Geige nahm ihm alles, was andre Kinder erfreut. Früher liebte er sie, aber jetzt quälte sie ihn und ward ihm widerwärtig. Ein unaussprechliches Behagen erfüllte ihn bei dem Gedanken, daß er sie zertrümmern, in kleine Stücke schneiden und in die Aschengrube werfen könnte. Er öffnete die Augen weit und blickte starr nach der Seite, wo die Geige lag. Im Zimmer war es ganz finster, auch im Nebenzimmer, wo schon alle schlafen gegangen waren. Aber nichts destoweniger sah er sie, diese schreckliche Geige, die ihm jetzt als ein lebendes Wesen erschien, das nur den Zweck hat, ihn in seinen jungen Jahren zu peinigen und ihn nicht groß und stark werden zu lassen. Ja er sah sie bis ins kleinste, und wenn er sich gleich millionenmal hätte

vorstellen können, daß es doch ganz finster ist, ganz gleich — er hätte doch nicht aufgehört, sie zu sehn. Ihre Umrisse hatten sich zu scharf seiner Seele eingeprägt, weil er sie jeden Augenblick, wo er nicht schlief oder aß, bei sich hatte, weil sie immer in seinen Händen war und mit ihrem aufdringlichen einförmigen Ton sein Herz zerriß. Und so sollte es sein Leben lang sein, dazu war er verurteilt.

Mitenka schlief ein. In einem schweren Traume erschienen ihm wunderliche Zerrbilder. Er träumte, daß eine riesige Geige von gewaltigem Umfange mit einem Tigerkopfe auf ihn zukäme und mit weit aufgerissenem Rachen ihn verschlingen wollte. Dann träumte er von seiner eigenen Geige, die im Kasten lag, aber nun lag sie nicht mehr im Kasten, sie war ihm an die Brust angewachsen und vergebens bemühte er sich, sie mit allen Kräften loszureißen, — sie war ein Teil seines Körpers geworden, wie Hand, Fuß und Kopf. Anton Jegorütsch drückte ihm den Bogen in die Hand und flüsterte ihm ins Ohr: „Säge Mitenka, immer säge, mein Täubchen, jetzt ist sie an dich angewachsen, da ist nichts zu machen." Er träumte auch, daß er an dem Spiel und Tanz der Knaben und Mädchen teilnehmen wollte, die in hellen Feierkleidern heiter im hellerleuchteten Zimmer herumsprangen, aber er konnte nicht, weil ihm die Geige angewachsen war. Dann führte ihn Anton Jegorütsch auf die Estrade, der Saal war voll Publikum, elegante Damen, vornehme Herren waren da, auch der alte Fürst saß in der ersten Reihe und sah ihn durch das Augenglas an. Alles war mäuschenstill in Erwartung seines Spiels. Hinter ihm stand Anton Jegorütsch und flüsterte ihm ins Ohr: „Spiele, Mitenka, so, daß du alle entzückst, dann wirst du berühmt werden und Geld verdienen." Aber er wollte nicht spielen, er wollte weder Ruhm noch Geld; Freiheit wollte er und so leben, wie andre Kinder, spielen, springen, lachen. . . . „So spiele doch," flüsterte Anton Jegorütsch, „lieber, guter Mitenka, so spiele doch." „Nein, ich will und mag nicht! Hier hast du sie!" Mitenka ergriff mit beiden Händen die an die Brust angewachsene Geige, nahm alle Kräfte zusammen und mit einem lauten Schrei riß er sie zugleich mit einem Stück von seinem Leibe los. Das Blut fließt ihm in Strömen aus der Brust, das Publikum und selbst der Fürst applaudieren stürmisch und rufen „Bravo, bravo!" Am allermeisten applaudiert Anton Jegorütsch, er strahlt und ist zufrieden. Jetzt tritt Onkel auf die Estrade und schreit: „Ich habe ihn zu solch herrlichem Musikanten gemacht! Sein Ruhm ist mein Ruhm!" „Nein," antwortet Anton Jegorütsch, „sein Ruhm ist mein Ruhm! Meiner, meiner, meiner!" Sie beginnen sich zu streiten und dann zu schlagen und niemand merkt, wie Mitenka indessen sich verblutet und stirbt.

Erschreckt wacht Mitenka auf und greift sich an die Brust, die ihm in der Tat unerträglich weh tut. Es dämmert schon, im Zimmer kann er die Gegenstände schwach unterscheiden. Das erste, was ihm in die Augen fällt, ist seine Geige, die aus dem geöffneten Kasten hervorguckt. Der erste Gedanke, der ihm in den Sinn kommt, ist der heutige öffentliche Abend. Erfolg, allgemeine Bewunderung, Einladungen, Empfangsabende, Konzerte, und zu Hause ewiges Sägen, Brustbeklemmung bis zur Erschöpfung, zur völligen Ermattung. Und sein Erfolg wächst desto mehr, je eifriger und unablässiger die zarten Bitten Anton Jegorütschs werden: „Mitenka, mein Täubchen, spiele doch die dreiundzwanzigste Etüde. Herr Onkel hat gesagt" . . . Plötzlich kam die Verzweiflung über ihn. Das Leben erschien ihm als ein enges finstres Gefängnis, aus dem man ihn nur herausführte, um dem Publikum zu zeigen, welche Fortschritte er gemacht habe, um ihn danach wieder in das Gefängnis zurückzuführen. Die Geige erschien ihm als ein Folterwerkzeug, Anton Jegorütsch und Onkel als die Kerkermeister, die jeden Atemzug beobachteten. Er wendet seinen Kopf nach der Türe und horcht mit klopfendem Herzen. Es schlägt sieben Uhr, gleich wird er aufstehen, die Milch bringen und sagen: „Mitenka, spiele, gib dir recht Mühe, Täubchen, heute ist öffentlicher Abend." Man hört das Zischen eines angezündeten Streichholzes, das Schlürfen der Pantoffel . . . der Kerkermeister kommt. . . . Er ging jedenfalls in die Küche nach Milch. Nach einer halben Stunde wird er hier erscheinen, dann geht das Geigen los ohne Ruhepause, ohne Ende, ewig dasselbe, das langweilige Sägen um des Ruhmes willen. — — Mitenka steht auf und zieht sich hastig an. „Warte, Väterchen, warte, ich will dir Ruhm bereiten." Er ist bleich wie das Bettuch, seine Augen voll Tränen irren im Zimmer umher, als suchten sie etwas, fieberhaft zittert sein hagerer Körper. — Jetzt hat er gefunden: „ich muß eilen, in einer halben Stunde kommt der Peiniger." Und er eilt. Mit zitternder Hand öffnet er das Fenster. Einen Augenblick hält er inne. Er bekreuzigt sich heftig und innig. Unaufhaltsam rollen ihm die Tränen über die Wangen. Etwas schmerzt ihn furchtbar, etwas winkt ihn zu sich. Ist's die Mutter, sind's die Schwestern? — Aber sogleich wird der Peiniger kommen, man darf keinen Augenblick verlieren. Er bekreuzigt sich noch einmal. Und . . . das Fenster ist ihm der traurige Ausweg aus dem Gefängnis geworden.

Nachmittags vier Uhr, an demselben Tage, eilte eine Frau nach dem Konservatorium. Sie weinte, schrie, rang die Hände und konnte kein Wort hervorbringen. Man führte sie zum Direktor, der sie auf einen Lehnstuhl sich setzen hieß und sagte:

„Beruhigen Sie sich nur, meine Dame, und sagen Sie, worum sich's handelt. Wir werden alles tun, was wir können, um Ihr Geschick zu erleichtern!" . . . Endlich gelang es dem Direktor, zu erfahren, daß die Mutter des Mitenka Spiridonoff vor ihm stand, daß die Hoffnung und der zukünftige Ruhm des Konservatoriums plötzlich gestorben sei, und daß sein Vater, Anton Jegorütsch Spiridonoff, dieser ehrwürdige Alte, den man so oft seinen Sohn liebevoll an der Hand führen sehen konnte, irrsinnig geworden sei, nichts mehr hören und sehen wolle, sondern nur immer Mitenkas Geige an die Brust drücke, küsse und sage: „Das ist mein Sohn, mein Sohn! Das ist mein Ruhm!" Als man Onkel rief und ihm die Sache erzählte, wankte er und sank schwer auf einen Sessel. Beinahe hätte ihn der Schlag getroffen. Hatte er doch auch eine große Chance zum Ruhme verloren.

Nach einer halben Stunde, war das ganze Konservatorium in Schrecken. Die traurige Nachricht war von Mund zu Mund geflogen. Die Damen weinten und beklagten das traurige Geschick des hoffnungsvollen Knaben.

Am andern Tage war das ganze Konservatorium beim Begräbnis des Mitenka Spiridonoff. Knaben trugen seinen Sarg. Von tiefem Schmerz gebeugt standen seine Mutter und Schwesterchen am Grabe. Anton Jegorütsch war nicht dabei. Man hatte ihn ins Krankenhaus gebracht, weil er am Sarge Mitenkas zu toben und lästern begann.

Kritische Rundschau.

Braunschweig. Das Hoftheater hat einige ältere Werke in teilweiser Auffrischung durch neue Besetzung herausgebracht, sowie den „Fliegenden Holländer" in Bayreuther Inszenierung; sodann als Uraufführung „Im Münchner Bräu", ein parodistisches Tanzbild aus dem bayrischen Volksleben von unserm Ballettmeister Golinelli,



Musikhistorische Gebäude: Beethoven-Haus in Baden bei Wien.

Die Inschrift über der Tür lautet: In diesem Hause wohnte Ludwig van Beethoven in den Sommermonaten der Jahre 1821, 1822, 1823 und im letzteren Jahre entwarf er hier den größten Teil seiner Neunten Symphonie. Gewidmet vom Männergesangverein Baden 1872. (Text siehe S. 135.)

Musik von Hofmusikdirektor Clurus. Ein Bockbierfest auf einem der weltberühmten Keller wird getreu nach der Natur geschildert, der edle Gerstensaft reizt Einheimische und Fremde, jeden nach seiner Weise, zum Tanz, die schmucken Kellnerinnen zum Polka, die Bauern zum Schuhplattler, die Studenten zum Bockbierwalzer usw.; abends ist alles illuminiert, es entsteht die übliche Rauferei, die aber harmlos, nämlich mit der Apotheose des Gambrinus und seiner Gaben, endet. (Ob dies Sujet sich gerade für ein Hoftheater besonders eignet, möchten wir bezweifeln. Red.) Die Musik, meist in Tanzrhythmen gefaßt, erhebt sich hoch über Tanzmusik gewöhnlichen Schlages; um ihr ebenfalls einen parodistischen Zug zu verleihen, baut der Komponist das Vorspiel auf einem Thema à la Wagner — ohne diesen ist München undenkbar — auf und bearbeitet es in geistreicher Form, bis es am Schluß die Straßenmusikanten aufnehmen, um es in ihrer Weise zu verarbeiten. Der Humor ist köstlich, das Werk hatte großen Erfolg und wird jedenfalls bald auch auf andern großen Bühnen erscheinen. — Als die königl. bayr. Kammersängerin Frau Preuse-Matzenauer als Carmen mit durchschlagendem Erfolge auftrat, traf sie am letzten Abend am Schluß des 3. Aktes, als sie mit gezücktem Dolch Don José nacheilte, ein bedauernswerter Unfall: sie stürzte mit großer Wucht auf den Verfolgten und erntete stürmischen Beifall, weil viele glaubten, dies wäre absichtlich geschehen; als sich der Vorhang hob, stand sie aber hilflos da, ohne sich von der Stelle zu bewegen. Nach der Pause teilte Direktor Frederigk mit, daß sich Frau Preuse-Matzenauer bei dem Fall eine Sehnenzerrung mit Bluterguß zugezogen habe, daß sie trotzdem die Rolle zu Ende singen wolle. Die Art und Weise war bewundernswert: auf Camillos Arm gestützt, erschien die Künstlerin und führte ihre Aufgabe, ohne sich zu bewegen, unter den heftigsten Schmerzen, wie der Gesichtsausdruck bewies, glücklich durch.

Stürmischer Beifall, vermischt mit dem Rufe „Wiederkommen!“ belohnte die außergewöhnliche Leistung und bewies die innige Teilnahme des ausverkauften Hauses. — Von den Konzerten haben wir multa, aber nicht multum; der Geiger Hegedüs hatte weniger Erfolg als W. Burmester und die 15jährige Edith Voigtländer, eine hoffnungsvolle Schülerin Joachims; Herr Dr. H. Brause hatte trotz des verlockenden Themas „Das deutsche Lied und die deutsche Ballade im 19. Jahrhundert“ an beiden Abenden nur geringe Anziehungskraft ausgeübt. Die Toten dieses Jahres wurden in sinniger Weise gefeiert: J. Brüll durch Aufführung seiner Oper „Das goldene Kreuz“, L. Thuille und E. Grieg vom Verein für Kammermusik. Ein Konzert im Hoftheater war Joachim gewidmet; sein Schüler K. Halir-Berlin spielte das Violinkonzert in „ungarischer Weise“, die Hofkapelle die 1. Symphonie von Brahms (c moll) und die Eroika von Beethoven. Willy Rössel bot in einem Vormittagskonzert ausschließlich Werke von Ludwig Thuille und Seminarmusiklehrer Therig spielte mit vollem Gelingen an einem Abend zwei Orgelkonzerte von Händel (g moll) und Rheinberger (F dur), begleitet von Cembalo und Orchester. Die Kirchenmusik erfreut sich hier augenblicklich einer verständnis- und liebevollen Pflege. Ernst Stier.

Mannheim. „Fitzebutze,“ ein Traumspiel von Richard Dehmel, hat mit der Musik von H. Zilcher die Uraufführung im Mannheimer Hof- und Nationaltheater erlebt. Das Kinderbuch „Fitzebutze“ von Dehmel mit den bunten Bildern von Kreidolf ist großen und kleinen Kindern so gut bekannt, daß ich darüber nichts zu sagen brauche. Vielen haben die naiv-drolligen Verse Freude gemacht, und der Erfolg dieses Hampelmanngeschickes mag den Dichter veranlaßt haben, auch auf der Bühne sein Glück mit ihm zu versuchen. Zu diesem Zwecke hat denn Dehmel den Stoff in fünf Akte gegliedert, von denen der erste und der letzte in der Kinderstube spielen, die drei mittleren uns aber in das Traumreich der kindlich erregten Phantasie führen. Diese bilden denn auch den Kernpunkt des Ganzen. Mit jener logischen Konsequenz, die wir an Träumen so oft bewundern, sind die Ereignisse aneinandergeknüpft. Aus geringen äußeren Ursachen werden im Traume die unglaublichsten Dinge. Die Seifenblasen, mit denen die Kinder vorher spielten, werden immer dicker und dicker, bis sie die Größe eines veritablen Luftballons erreichen, den die Kinder besteigen, um mit diesem höchst modernen Beförderungsmittel die weite Reise ins Land ihrer kindlichen Träume anzutreten. Da wandern sie denn mit Fitzebutze, dem mexikanischen Hampelmann, der im Traume natürlich auch ein großer, grotesker Herr wird mit eckigen und komisch steifen Bewegungen, in den Zauberwald, in den Märchengarten und in das Reich Fitzebutzes selbst: nach Mexiko. Was hier alles vorgeht, man sollte es kaum glauben. Die Zauberblume spielt eine große Rolle und die Elfen und Blumen und die Tiere und Zinnsoldaten, der Feuerregen und die Kinderspiele. Alles geht in buntem Durcheinander an uns vorüber und versetzt den Zuschauer, der es versteht, sich kindlichen Spielen zu nähern, in einen behaglichen Zustand leichten Genießens. Ein furchtbarer Knall endet den ganzen Zauber. Der Ballon zerplatzt wie eine Seifenblase, die Kinder liegen wieder in ihrem Bettchen und die herbeieilende Mutter beruhigt ihre Lieblinge schnell über die aufregenden Erlebnisse ihrer nächtlichen Wanderung. Auch die Erwachsenen lassen sich schnell beruhigen und genießen den Traum der Kinder, dessen Zeuge sie eben sein durften, in der Erinnerung mit jenem Wohlbehagen, mit dem man in friedlich-harmlosen Gefilden erwacht. — Die Musik, die H. Zilcher, ein hochbegabter junger Frankfurter Komponist, hierzu schrieb, hält das Phantastische, das Humorvolle des Vorwurfs durchaus fest. Er verfährt natürlich möglichst modern, aber nicht so modern, daß er dem Stoff gegenüber ins Stillose verfiele. In der Melodik gibt er sich sogar außerordentlich einfach, nur im Orchester läßt er alle Kobolde der Instrumentation los. Da aber eigentlich nur die kurzen Liedchen für den Gesang zu komponieren waren, so blieb ihm für den weitaus größten Teil des Werkes das Orchester zur Verfügung. So begleitet er denn all die bunten Vorgänge auf der Bühne mit einer liebenswürdigen, oft sehr lustigen, immer aber stimmungsvollen Musik, die dem Ganzen eine wirkungsvolle, prächtig instrumentierte Unterlage gibt. Freilich muß man sich daran gewöhnen, zu dem Bilderbuche eines Modernen auch eine moderne Musik zu genießen, nicht einen alten abgeleierten sogenannten kindlichen Gemütsstil, der an diesem Platze durchaus nicht angebracht gewesen wäre. Denn nicht um ein Ausstattungs- oder Weihnachtsstück im gewöhnlichen Sinne handelt es sich, sondern um eine phantastische, originelle Dichtung, der eine tiefere Bedeutung innewohnt. Dichter, Darsteller und Ausführende konnten mit dem Erfolg zufrieden sein. Ebenso das Publikum mit der vorzüglichen Vorstellung, die, was Inszenierung und Ausstattung anbelangt, geradezu als meisterlich gerühmt werden muß. Dem Intendanten des Hoftheaters, Herrn Dr. Hagemann, der in allen Dingen einen feinen künstlerischen Geschmack bekundet und für den Ruf der ihm unterstellten Bühne eifrig tätig ist, haben wir diesen anregenden Abend zu verdanken.

Hugo Schlemüller (Frankfurt a. M.).

Schwerin. Im Großherzogl. Hoftheater hat, wie schon kurz berichtet, die Uraufführung der Oper „Sâwitri“ des in der Blüte seiner Jahre dahingerafften Hofkapellmeisters Herm. Zumpe stattgefunden. Aus dieser Veranlassung hatte sich ein exquisites Auditorium versammelt und Vertreter der Presse aus Berlin und Hamburg, Lübeck, Bremen sowie den benachbarten größeren Städten des Mecklenburger Landes waren der Einladung der Großherzogl. Hoftheater-Intendanz gefolgt. Es mag vorausgeschickt werden, daß das Werk Zumpes mit vollster Hingabe an den musikalischen Teil durch Hofkapellmeister Kähler einstudiert war, und die Regie des Oberregisseurs Gura sowie das szenische Arrangement, Dekoration und Kostüme 2c. alles erfüllten, was unsere Hofoper voraussetzen läßt. Den geschraubten Sporckschen Text mit modernen Mitteln der Instrumentation zu vertonen war an sich keine leichte Aufgabe und daß der verewigte Autor darin gewissermaßen sein Lebenswerk sah und ein gut Teil Lebenskraft daran setzte, hat dieser Text nicht verdient. Inspirieren konnte ihn wohl das Sujet, die Dichtung aber, die man nur als gewollte Prosa bezeichnen kann, mußte ihn unwillkürlich anstecken und so ist auch die Vertonung ein Chaos von gesuchten, durch die gewagtesten Modulationen zusammengefügten Themen, die die höchsten Anforderungen an die Ausführenden stellen, den Hörer aber unbefriedigt lassen und höchstens den Musiker interessieren, ohne ihn durch irgend etwas zu fesseln. Neues hat Zumpe mit diesem Werk nicht zu sagen. Es ist absolut nichts darin zu entdecken, was nicht den Ausspruch des alten, seligen Ben Akiba bestätigte. Nirgends eine Spur von Originalität, nichts, was man mit fortnehmen könnte, und eine stete Enttäuschung darüber, daß ein Motiv, das man verfolgen zu können glaubte, sich nach einigen Takten wieder verliert. Das macht den verständigen Hörer nervös und läßt den Unverständigen ungerührt. Alle Anerkennung ist dem vorzüglichen Orchester und seinem Leiter, sowie den Darstellern der Hauptpartien, Frl. Hummel (Sâwitri), Herrn Karl Lang (Sârwitar) zu zollen, die sich ihren schweren Aufgaben voll gewachsen zeigten und ihr Bestes gaben. Dasselbe ist von den übrigen Darstellern zu sagen, die sich heiß um den Erfolg der Oper bemühten. Aber trotz der Meisterleistung des ganzen Ensembles und trotz der zahlreichen Beifallspenden am Schluß konnte man doch nur mit dem Gefühl das Haus verlassen, daß „Sâwitri“ den geplanten und erhofften Triumphzug über die deutschen Bühnen nicht antreten wird. Alle Verstandesarbeit in der Kunst ist und bleibt eitel, wenn das Herz leer ausgeht. — Das in Schwerin stark ausgebildete Kunst- und Musikverständnis hat eine neue Anregung durch die Initiative der wohlrenommierten Hofpianofabrik der Firma Gebr. Perzina erfahren, die in ihrem neuen Geschäftshause, einem modernen Palast, der zu den Sehenswürdigkeiten der mecklenburgischen Kapitale gehört, einen Konzertsaal errichten ließ, der in seiner ebenso eleganten wie praktischen Anlage und den für intimere Veranstaltungen wohlberechneten Verhältnissen einer der bestgelungensten Konzertsäle kleineren Maßstabes in Deutschland ist. In den sechs Abonnements-Konzerten, die die Firma Gebr. Perzina in dieser Saison veranstaltet, sind die ersten deutschen Künstler zu finden: Fr. Lamond, Germaine Schnitzer, Alex Petschnikoff, Eva Leßmann, Georg Schumann, Karl Halir, H. Dechert, Leonid Kreutzer, Klara Erler, E. v. Dohnányi, Henry Marteau. — Man sieht, was in kleinen Städten geleistet werden kann. R. A. Milé.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Eugen d'Alberts Oper „Tragaldabas“ hat im Hamburger Stadttheater die Uraufführung unter Leitung von Gustav Brecher erlebt. Die Hauptrollen hatten Pennarini und Frau Hindermann, die Regie führte Siegfried Jelenko. Bericht folgt.

— Zu dem zur Eröffnung des neuen Weimarer Hoftheaters von Richard Voß gedichteten Festspiel hat Felix Weingartner die Musik geschrieben. Ferner hat Weingartner auch die angekündigte Musik zum „Faust“ beendet und eingereicht. Die Erstaufführung am Hoftheater ist für Ostern 1908 geplant.

— Im Stadttheater zu Magdeburg ist die von Peter Cornelius im Fragment nachgelassene und zum zweiten Male von W. v. Baußnern-Köln abgeschlossene und instrumentierte dreiaktige Oper Gunlöd aufgeführt worden.

— Im Stadttheater in Halberstadt ist Wagners „Siegfried“ nach Bayreuther Muster aufgeführt worden. Herr Grüning sang die Titelrolle, Herr Breuer den Mime und Frau Leffler-Burckard die Brünnhilde. Die übrigen Rollen lagen in den Händen von Mitgliedern des Hallenser Stadttheaters, dessen Orchester unter Leitung seines Dirigenten Eduard Mörike stand.

— Freiherr Procházkas Oper „Das Glück“ hat im Frankfurter Opernhaus ihre bisherigen Erfolge in Anwesenheit des Komponisten bestätigt.

— Louis Gannes komische Oper „Hans der Flötenspieler“ hat die italienische Uraufführung in Mailand erlebt.

— Als Nachtrag zur Eichendorff-Feier wird uns mitgeteilt, daß Wilhelm Munke in München eine dreiaktige heitere Oper nach dem Roman „Aus dem Leben eines Taugenichts“ komponiert hat, dessen Libretto von Karl Ettlinger stammt.

— Ermanno Wolff-Ferrari arbeitet an einer dreiaktigen lyrischen Oper „Der Schmuck der Madonna“, Text von Golisciani, deren Uebertragung für die deutschen Bühnen Max Kalbeck übernommen hat. Die Uraufführung ist für das Frühjahr 1908 in Aussicht genommen.

*

— Jean Louis Nicodés „Gloria“-Symphonie ist nach der Berliner Aufführung nun auch mit dem Concertgebouw-Orchester in Amsterdam aufgeführt worden. Der Komponist war eingeladen worden, sein Werk selbst zu dirigieren.

— In Mainz hat durch die „Liedertafel“ die erste deutsche Aufführung von E. Elgars Oratorium „Das Reich“ stattgefunden.

Der am Schluß des Oratoriums einsetzende starke Beifall galt neben dem Werk auch dem Dirigenten, Prof. Fritz Volbach, der zum letzten Mal an der Stätte seiner früheren Erfolge dirigierte. (Wie bekannt, ist Professor Volbach Universitätsmusikdirektor in Tübingen geworden.)

— Der Münchner Orchesterverein hat in seinem 111. Konzert unter anderem eine Suite von P. Bäuerle (1611) aufgeführt. Das Programm bemerkt dazu: „Diese durch ihren Rhythmus und ihre oft interessanten Harmonien für ihre Zeit charakteristische Suite ist den ‚20 Suites d'Orchestre du XVIIe Siècle français, publiées par Jules Ecorcheville' entnommen und in freier Anordnung zusammengestellt. Diese Suiten wurden, wie geschichtlich bekannt, bald von Streichern, bald von Streichern und Bläsern aufgeführt, weshalb die vorliegende Instrumentation für Streicher und Bläser erfolgte." Sie stammt vom Dirigenten des Konzerts, Jan Ingenhoven, die „Bergerettes" sind von J. B. Weckerlin gesammelt und bearbeitet. Mademoiselle Irène Peters sang diese Chansons aus dem 18. Jahrhundert. Außerdem wurde eine Symphonie in G von Leopold Mozart gespielt.

— Bachs „Johannespassion" ist in Paris im neuen, mit einer prächtigen Orgel ausgestatteten Gaveausaale durch die erst vor wenigen Jahren neu begründete Société J. S. Bach aufgeführt worden.

— Die dritte Symphonie von Jean Sibelius hat in St. Petersburg unter Leitung des Komponisten die erste örtliche Aufführung erlebt.

— Wie man uns aus Zülz schreibt, hat dort zum 50. Todestage Josephs v. Eichendorff ein Seminarkonzert unter Leitung des Seminarlehrers M. Buchs stattgefunden, dessen Programm nur Kompositionen Eichendorffscher Gedichte enthielt und zwar Männerchöre, gemischte Chöre und Lieder von Mendelssohn, Rietz, Brahms, R. Franz, Karl F. v. Zöllner, Schumann, Jensen, Thuille, Reinecke, H. Zöllner, G. Haeser, Jadassohn, A. v. Fielitz, X. Scharwenka, M. Plüddemann, Friedr. Glück und Hugo Wolf.



Kunst und Künstler.

R. L. K.

— Musikhistorische Gebäude. Zu dem Bilde auf S. 133 der heutigen Nummer schreibt uns der Einsender, Herr Em. Kastner in Wien: „So innig der Name Beethoven auch mit Baden und dem lieblichen Helenental verbunden ist — der Meister brachte dort 13 Sommer zu —, finden wir in dieser Gegend doch nur zwei Gedenksteine, welche die irdische Spur des großen Geistes für kommende Geschlechter zeichnen. — In köstlicher Weltabgeschiedenheit, tief drinnen in dem lauschigen Tal, das sich hinter Baden in den Wienerwald hineinzieht, erblicken wir auf Felsgeröll eine Erinnerungstafel mit der Inschrift: „Beethoven. — An diesem Fels weilte oft der unsterbliche Tonmeister in den Jahren 1824—1825." — Hier fühlte sich Beethoven daheim, das war seine Welt! Da gedenken wir bei jedem Baum, bei jedem Stein seiner — derselbe hundertjährige Ahornbaum, den wir sehen, breitete sein Gezweig über den Weg und die mächtigen Buchen nickten schon dem einsamen Spaziergänger mit dem mürrischen Gesicht freundlich zu, als ob er ihresgleichen wäre. Er war es auch! Gewiß fühlte er sich verschwistert mit diesen Riesen, war er doch auch so ein gewaltiges Stück Natur! Und wenn die Vögel sangen, die Murmelstimmen des Wassers aus der Tiefe klangen und der Sturm mit trotzigem Ungestüm dazwischen blies, so war das die Symphonie des Waldes, die nur er mit dem geistigen Ohr — mit dem leiblichen längst nicht mehr, der arme taube Mann — zu hören und nur er so herrlich wiederzugeben vermochte. — Nun aber zum zweiten Erinnerungszeichen! In der Rathausstraße in Baden steht ein unscheinbares, einstöckiges altes Hauserl, mit grünen Fensterläden, einer schmalen Türe und einer dunklen Holztreppe. Alles eng, bescheiden, ländlich. Nur eine Tafel über der Türe mahnt daran, daß Beethoven während der Sommer 1823—1825 hier gehaust. In dieser dürftigen Umgebung wurde die 9. Symphonie geboren, hier entstand die Missa solemnis und gerade an diese Zeit knüpfen sich all die kleineren Anekdoten, die erzählen, daß ihn während des Schaffens Dämon und Genius alles vergessen ließen. So sagt man, er sei in stürmischen Regennächten ohne Hut herumgeirrt, und ganz durchnäßt nach Hause gekommen, in seinem Zimmer habe stets die denkbar größte Unordnung geherrscht, wie er ja überhaupt ein höchst unbeliebter Wohnungsmieter war, woran sich das lustige Anekdötchen knüpft von der Hausbesitzerin Bleschkoa, die ihre Tochter im Herbst 1824, als Beethoven bei ihr wohnte, beauftragte: „Jetzt gehst d' aber hinauf und sagst dem Narren auf!" Tausend kleiner Züge erinnert man sich beim Anblick des Beethoven-Hauses in Baden — man würde nie fertig, wollte man sie alle erzählen. Die Photographie dieses Hauserls wird wohl manchen interessieren: ist doch die Stätte geweiht, die sich rühmen darf, die Wiege zahlreicher Offenbarungen Beethovens zu sein.

— „Künstler contra Kritiker." Zu diesem Thema geben wir unserm Straßburger Referenten noch einmal das Wort, schließen jedoch dann die Diskussion mit dem Bemerken, daß wir gegebenenfalls nur rein tatsächlichen Feststellungen noch Aufnahme gewähren könnten. Herr Dr. Altmann schreibt: „Herr Kapellmeister Gorter versucht nach dem Mißerfolg, den sein Kampf gegen meine Kritik in Straßburg davongetragen (daß seine Freunde ihn im Theater applaudierten, war ja wohl selbstverständlich — wäre ich tags darauf irgendwo künstlerisch aufgetreten, so hätten die meinigen das gleiche getan — übrigens habe ich gegen die Anerkennung seiner Verdienste gar nichts einzuwenden!), seine Polemik — in ziemlich durchsichtiger Absicht! — nunmehr auch in die Spalten dieses Blattes zu verpflanzen! — Was seine Behauptungen anlangt, so war zunächst mein Bericht in Nr. 3 lediglich ein kurzer sachlicher Auszug aus der Gerichtsverhandlung (eine ‚Reinwaschung' habe ich durchaus nicht nötig!). Herr Gorter hat wiederholt zur Evidenz bewiesen, daß er meine Bemerkungen nicht richtig aufzufassen versteht; dahin gehört auch die von der Redaktion bereits gebührend zurückgewiesene Unterstellung, daß die Monierung einiger zu schneller Tempi usw. eine ‚Ehrabschneidung' bedeute. Ebenso — ‚irrtümlich' ist seine Behauptung, daß ich in Straßburg dergleichen zu sagen nicht ‚wage': Alle die Prämissen zu den in meiner Vierteljahrsrevue hier niedergelegten Urteilen fanden sich, wenn auch mit andern Worten, in den betreffenden Tageskritiken. Daß eine kurze Uebersicht mit prägnanteren Schlagworten arbeitet, die dann wohl — ungewollt — einen schärferen Anstrich haben — weiß jeder Kenner der Verhältnisse! Jedenfalls ist es eine originelle Ansicht, daß kritische Einwände nur am Orte der Leistung zulässig seien, und der Kritiker daraufhin schreibe, daß ‚womöglich der Kritisierte nichts davon erfährt' — als ob solche Gesichtspunkte überhaupt in Betracht kämen! Wäre das richtig, so könnten die Musik-Zeitungen ihre kritischen Spalten größtenteils schließen. Kann man solche Ansichten überhaupt ernst nehmen? Was weiter den zum xten Male aufgewärmten Kohl betreffs der gegen meine ‚Loyalität und Objektivität' erhobenen Vorwürfe anlangt, so fußen dieselben auf folgendem, in der Besprechung des Liederabends einer hiesigen Sängerin enthaltenem Satze: ‚Daß ein Künstler, der die Berliner Feuertaufe noch nicht empfangen hat, auf dem großen Kunstmarkte nicht ganz als voll angesehen wird.' Dieser unbestreitbare Satz mußte ‚unloyal' sein, weil — man schaudere! — unter den vielen Hunderten von Künstlern, die, auch aus Straßburg, zum Zwecke der kritischen Approbation nach Berlin pilgern, sich auch meine Gattin schon befunden hat (was ich dabei gar nicht erwähnt hatte!). Mit solchen Waffen wird man hier bekämpft! Ich habe diesen lächerlichen Angriff sofort öffentlich aufs entschiedenste zurückgewiesen, halte es aber nicht für nötig, dies stets aufs neue zu tun, wenn irgend ein anderer das gleiche wiederholt, ebensowenig wie ich eine gerichtliche Klage gegen solche unsubstantiierte Redensarten für angezeigt erachte. Daß ich meine kritische Ehre zu verteidigen weiß, hat ein anderer Angreifer soeben — in erster Instanz — recht empfindlich erfahren! Meine kritische Unparteilichkeit habe ich in zehnjähriger Praxis vor der breitesten Oeffentlichkeit zur Genüge erwiesen, und sie wird wahrlich durch die Polemiken einiger Mißvergnügter nicht in Frage gestellt."

— Das Urheberrecht des Operntextdichters und des Uebersetzers des Librettos. In einem interessanten Rechtsstreit hat nun auch das Reichsgericht sein Urteil gesprochen. Es handelt sich um die Aufführungsrechte der Dichter bezw. Uebersetzer von Operntexten nach dem Freiwerden der Musik. Die Firma Ed. Bote & G. Bock hat als Rechtsnachfolgerin des deutschen Textdichters der „Afrikanerin" von Meyerbeer, Ferdinand Gumbert, gegen den Direktor des „Theater des Westens" zu Berlin, Alois Prasch, später dessen Erben, einen Prozeß geführt, um festzustellen, daß die Aufführung der Meyerbeerschen „Afrikanerin" mit dem Texte Ferdinand Gumberts ohne ihre Genehmigung unzulässig ist. Nachdem schon die beiden ersten Instanzen, Landgericht und Kammergericht Berlin, diese Ansprüche als berechtigt anerkannt haben, hat das Reichsgericht nunmehr die Revision der Erben Praschs gegen diese Erkenntnisse als unbegründet zurückgewiesen. Durch diesen Spruch ist eine prinzipielle Streitfrage von großer Wichtigkeit endgültig entschieden worden. Denn genau wie der Fall der „Afrikanerin" liegt die Frage wegen der Urheberrechte an „Carmen", „Glöckchen des Eremiten" und anderen Opern, Operetten usw., deren Musik frei, deren Textdichter aber noch geschützt ist. Es muß also bei diesen Opern die Genehmigung zur Aufführung von den Textdichtern oder deren Nachfolgern eingeholt und auch so lange Tantieme an diese gezahlt werden, wie der Text geschützt ist. Wer z. B. seit dem 1. Januar Carmen ohne Tantiemeentrichtung gegeben hat, muß nachzahlen.

— Ein wichtiger Neumen-Kodex nach Frankreich verkauft. Es ist in den letzten Jahren wiederholt vorgekommen, daß wertvolle Handschriften und Manuskriptschätze, die in Deutschland zum Verkauf ausgeboten wurden, nicht hier verblieben, sondern nach dem Auslande wanderten. So erhalten wir auch jetzt wieder die Nachricht, daß die in Leipziger Besitz gewesene zu 23500 Mk. bewertete wichtige Musikhandschrift aus dem 10. Jahrhundert: „Breviarium Benedictinum Completum" von einem französischen Sammler erworben worden ist. Alle Bemühungen des Leipziger Besitzers, die Handschrift an eine deutsche Sammlung zu verkaufen, blieben erfolglos, und als auch von seiten der maßgebendsten Stelle der Ankauf aus unbekannten Gründen abgelehnt wurde, war das Werk für Deutschland verloren.

— Von den Theatern. Das Projekt von einer Berliner Operngründung größten Stils taucht in einigen Blättern auf. Es handelt sich um ein Riesenunternehmen, das nicht weniger als 32 Millionen Mark kosten soll (?). Unter den Linden, von der französischen Bot-

schaft bis an die Neue Wilhelmstraße, wird sich die Front des neuen Opernhauses erstrecken, in jeder Hinsicht ein unübertroffener Musterbau, wie ihn die Welt noch nicht gesehen hat. Der Zuschauerraum soll 4000 Personen fassen und die Bühne 48 m Tiefe haben. Die Abschlüsse mit den Hausbesitzern sollen bereits gemacht sein. Die Pläne sind von dem Architekten Kopf aus Frankfurt a. M. entworfen, und schon im nächsten Frühjahr soll mit dem Abbruch der Häuser begonnen werden. — Die Nachricht bedarf wohl noch der Bestätigung.

— Einen Konzertsaal, der modernen Anforderungen entspricht, soll nun auch Rom erhalten. Beim Vatikan ist in aller Stille die Sala Perosi entstanden, die noch in diesem Jahre mit einem neuen Oratorium „Anima“ von Abate eröffnet werden soll.

— Eine Kirche zu Ehren Franz Liszts. Wie aus Wien gemeldet wird, hat sich in Oedenburg unter Führung des Fürsten Esterhazy eine Vereinigung gebildet, die im nahen Doborjan eine Kirche zur bleibenden Erinnerung an Franz Liszt bauen will.

— Der überlaufene Opernkomponist. Mascagni macht wieder durch einen Prozeß von sich reden, den eine Wiener Schriftstellerin, von der er das Libretto zu einer Oper „Irene von Spilembergha“ erhalten hatte, wegen Herausgabe des Textbuches resp. wegen Zahlung von 25000 K Schadenersatz gegen den nachlässigen Maestro angestrengt hatte. Mascagni ließ dem Wiener Anwalt auf die Aufforderung zur Herausgabe des Manuskriptes hin mitteilen, er habe, um das Buch ausfindig zu machen, eine Inventur der ihm ohne sein Zutun zugeschickten Libretti veranstaltet und mehr als 2300 Stück gezählt, die, wenn man die Bewertung der Klägerin zugrunde legt, ein Kapital von 57½ Millionen Kronen (!) repräsentieren würden. Nach vielen Bemühungen hat er dann endlich in seinem Lager von Libretti das betreffende Manuskript gefunden, das der Klägerin nach einigem weiteren Hin und Her ausgehändigt werden konnte. — Die Nachricht klingt nicht so unglaubhaft. Wer weiß, wie ein erfolgreicher Komponist mit Libretti ohne seinen Willen bombardiert zu werden pflegt, wird mit dem Maestro einiges Mitempfinden haben. Das Berühmtsein hat eben auch seine Schattenseiten.

— Zur Verbreitung des Alphorns schreibt Hofkapellmeister Dr. Alois Obrist in Stuttgart-Weimar der „Schweizerischen Musikzeitung“: Im nördlichen Thüringer Walde ist das Alphorn noch hier und da gebräuchlich, wenn auch dieser Name kaum gehört wird. In den Dörfern Groß-Tabarz, Engelberg, Finsterbergen blasen die Kuhhirten noch auf solchen Instrumenten, die sie in den langen Winterferien selbst verfertigen. Sie sind etwa vier Fuß lang, aus Tannen- oder Lindenholz in zwei längsweise zusammengeleimten Hälften, mit Bast oder Darm umwunden, grün angestrichen, bisweilen mit zwei Messingreifen festgehalten, am unteren Ende etwas erweitert und ganz wenig nach oben gebogen, und werden mit einem größeren Trompetenmundstück angeblasen. Ihre lustigen Weisen sind den Bewohnern jener Dörfer wohlbekannt, wenn früh die Kühe mit ihrem alljährlich wohlgestimmten Geläute ausgetrieben werden. Auch in der Rhön findet man vereinzelt Hirtenhörner; die ich gesehen (z. B. bei Melters), waren aber nicht aus Holz, sondern aus grauem Blech, aus verschiedenen, trichterförmigen, fast geradeaus aneinander gelöteten Gliedern. Ein solches „Horn“ hatte auch ein vor zwanzig Jahren verstorbener, sehr alter Hirte in Mehlis (südlich Oberhof) in Thüringen, der auch noch das köstliche Hirtenlied von der Faulen Grete sang.

— Lexikon von Komponistinnen. Man schreibt uns: „Mit der Zusammenstellung eines großen Lexikons der gesamten bisher erschienenen musikalischen Werke von Frauen aller Zeiten und Nationalitäten beschäftigt (es sind mir bis jetzt 750 Namen von Komponistinnen und Musikschriftstellerinnen bekannt geworden), ersuche ich höflichst alle, denen daran gelegen ist, daß ihre Werke bekannter gemacht werden, mir freundlichst möglichst bald ein genaues Verzeichnis aller ihrer gedruckten Werke nebst Angabe des Verlegers, Opuszahl, sowie kurze Biographie zukommen zu lassen. Mary Wurm, Komponistin und Pianistin, Lehrerin am Konservatorium in Hannover. Privat-Adresse: Schiffgraben 49 A III, Hannover.

— Preis-Ausschreiben. Im Anschluß an das von dem Verlag der „Essener Volkszeitung“ erlassene Preis-Ausschreiben für Gedichte und Lieder auf Essen wird jetzt ein neuer Wettbewerb für die beste Vertonung eines Liedes auf Essen oder die Eisen- und Kohlen-Industrie des Ruhrbezirks ausgeschrieben. Als Liedertexte stehen den Komponisten die aus dem ersten Preis-Ausschreiben hervorgegangenen Gedichte, die in dem 1. Teil der Sammlung „Essen in der Poesie“ (Verlag von Fredebeul & Koenen, Essen. Franko gegen Einsendung von 35 Pfennig) abgedruckt sind, zur beliebigen Auswahl zur Verfügung. Außerdem steht es den Komponisten frei, ein eigenes Lied als Text zu wählen. Das Lied kann als einstimmige Weise mit Klavierbegleitung oder als mehrstimmiges Kunstlied für Männerchor oder gemischten Chor, mit oder ohne Begleitung, eingereicht werden. Hierbei kommen namentlich Kunstchöre in Betracht, wie sie bei den Kaiserpreissingen zur Aufführung kommen. Von jedem Liede sind zwei Partituren ohne Beifügung des Namens, dagegen mit einem Kennwort, auszufertigen und mit einem, dem Namen und die Adresse des Komponisten enthaltenden verschlossenen Briefumschlag einzureichen. Die Kompositionen müssen spätestens am 1. Februar 1908 bei dem Verlag der „Essener Volkszeitung“ eingegangen sein. Preise: 500, 300 und 200 Mk. Das Urteil des Preisgerichts wird am 1. April 1908 bekannt gegeben.

— Preiserteilung. Aus der Franz Joseph-Krönungsjubiläums-Stiftung zu Budapest sind die beiden Preise von je 1600 K an den Kapellmeister des Volkstheaters Leo Weiner und den Musikkritiker Emerich Kálmán verteilt worden. — Einen Preis an einen Kritiker? Das kommt in Deutschland nicht vor. — Der Wettbewerb des „Böhm. Kammermusikvereins“ ist, wie das „Musik. Wochenblatt“ mitteilt, in folgender Weise erledigt: der erste Preis (K 600.—) wurde nicht erteilt; der zweite Preis wurde einem Klavierquintett mit der Aufschrift „Wie ein Pilger kehre ich nach Jahren wieder zurück“, dessen Autor sich noch nicht gemeldet hat, erteilt. Den dritten Preis erhielt das Streichquartett D dur von Ladislav Prokop. Außerdem erhielten eine Sonate in h moll für Klavier und Violine von Ant. Andêl einen Preis von K 300.— und das Streichquartett f moll von Luděk Kozel einen Preis von K 200.—.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen und Ernennungen. Der Titel eines königlichen Musikdirektors ist dem Kantor an der Stadtkirche in Memel, Alexander Johow, verliehen worden. — Die Hofopernsängerin Johanna Brackenhammer in Koburg ist zur herzogl. sächsischen Kammersängerin ernannt worden. — Dem Musikdirektor Clemens Großjohann in Detmold ist vom Herzog von Sachsen-Meiningen der Orden für Kunst und Wissenschaft verliehen worden. — Der königl. Musikdirektor Jul. Janssen in Dortmund ist aus Anlaß seines 25jährigen Dirigentenjubiläums des Dortmunder Musikvereins zum königl. Professor ernannt worden.

— Geh. Hofrat v. Schuch in Dresden hat am 23. November unter allgemeiner Ehrung seinen 60. Geburtstag gefeiert.

— Gustav Mahler hat in einem Konzert der Philharmoniker von Wien unter rauschenden Ovationen Abschied genommen. Ehe er seine Reise nach Amerika antrat, verabschiedete er sich von den Mitgliedern der Hofoper in einem längeren Schreiben, worin er ihnen herzlichen Dank sagt, daß sie ihn „in seiner schwierigen, oft nicht dankbaren Aufgabe gefördert, mitgeholfen und mitgestritten“ hätten. Das Schreiben soll sich hoch über derartige Abschiedsskripte erheben.

— Zum Direktor des Prager Konservatoriums ist der dortige Professor des Klavierspiels Heinrich Kaàn von Albert ernannt worden.

— Aus Weimar wird gemeldet: Der Generalintendant des Hoftheaters hat den Hofkapellmeister Krzyzanowski, der seit Jahren als solcher tätig ist, vom Amte suspendiert. Die Gründe des Vorgehens liegen in der Berufung Peter Raabes, der als vollständig gleichberechtigt Krzyzanowski zur Seite gestellt wurde. Bereits nach dem urplötzlichen Ausscheiden der Frau Krzyzanowski aus dem Hoftheaterverbande, dem sie als Primadonna angehörte, soll die Stellung des Hofkapellmeisters etwas schwierig gewesen sein.

— Der erste Konzertmeister der Stuttgarter Hofkapelle, Karl Wendling, der, wie mitgeteilt, für die Dauer eines Jahres Urlaub zu einer Reise nach Amerika genommen hat, hat in Boston mit dem Vortrag des Brahms-Konzertes einen großen Erfolg errungen. Die Presse rühmt seinen Ton, seine Technik und sein Kunstverständnis. Wendling füllt die Stelle eines Konzertmeisters an einem unter Leitung Dr. Mucks stehenden, aus vorzüglichen Künstlern zusammengesetzten Orchester aus. Deutsche Meister, wie Schumann, Brahms und Bruckner (IX. Symphonie) werden hier in erster Linie bevorzugt, was unter den bestehenden Verhältnissen in Amerika ein mutiges Vorgehen bedeutet.

— Willy Merkel von der Komischen Oper in Berlin ist von Felix Weingartner von 1910 ab an die k. k. Hofoper nach Wien engagiert worden.

— In Dessau, wo er bei seinem Sohne, dem Hofkapellmeister Franz Mikorey weilte, ist der bayerische Kammersänger Max Mikorey gestorben. Mikorey war im September 1850 in Weihmühl geboren. Nachdem er Schüler von Heinrich Vogl gewesen, trat er im Jahre 1878 in den Verband des Münchner Hoftheaters als lyrischer Tenor und Heldentenor ein. Zu seinen besten Partien zählten Arnold, Lyonel, Stradella, Erik, Hüon, Walter Stolzing, Tannhäuser, Don José, Manrico. Seit einer Reihe von Jahren lebte er im Ruhestand.

— Im fünfzigsten Lebensjahre ist in Leipzig der Verlagsbuchhändler Max Hesse gestorben, der sich durch seine Klassikerausgaben und die „Volksbücherei“ sowie in bezug auf die Musik durch seine Katechismen (hauptsächlich Riemann) in verhältnismäßig kurzer Zeit einen in der deutschen Verlegerwelt geachteten Namen errungen hat.

— In einem Sanatorium bei Berlin ist im Alter von 55 Jahren Antonia Mielke, in ihren Blütetagen eine der hervorragendsten Opernsängerinnen unserer Zeit, gestorben. Geborene Berlinerin, begann sie ihre Tätigkeit in Dessau. Während der letzten fünf Jahre lebte sie in Berlin als Gesangslehrerin. Zuerst Koloratursängerin, widmete sie sich bald dem hochdramatischen Fach und war eine ausgezeichnete Wagner-Sängerin.

— In St. Petersburg ist im Alter von 78 Jahren Hofkapellmeister Staatsrat Hermann Fliege, ein geborener Deutscher, gestorben.

Schluß der Redaktion am 7. Dezember, Ausgabe dieser Nummer am 19. Dez., der nächsten Nummer am 9. Januar.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 7.

Stuttgart-Leipzig
9. Januar 1908.



Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Mozarts VII. Violinkonzert.

Für oder Wider?

Von **Alexander Eisenmann** (Stuttgart).

Bei Breitkopf & Härtel ist kürzlich der neuentdeckte, in seiner Echtheit allerdings noch bestrittene Mozart herausgekommen, ein Violinkonzert in D, um das nunmehr ein lebhafter — überdies nur fruchtbarer — Streit anhebt, der, wie die Dinge stehen, nicht so leicht entschieden werden kann. Für diejenigen unserer Leser, denen zufälligerweise die Zeitungsnotiz von der wichtigen Entdeckung entgangen sein sollte, sei des besseren Verständnisses halber in Kürze die Geschichte dieses D dur-Konzertes hier wiedergegeben.
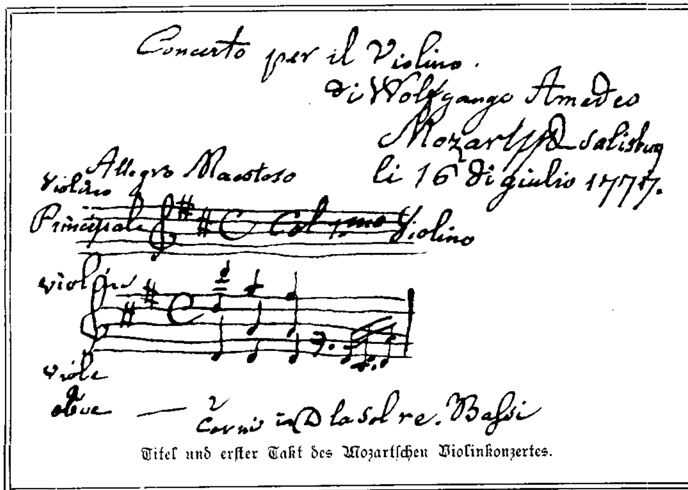
Habeneck in Paris (gemeint ist der ältere Habeneck, François Antoine, einst ein trefflicher Geiger, als Dirigent Pionier Beethovenscher Musik in Paris, er erscheint öfters in Berlioz' Briefen und Memoiren) besaß, wie *Malherbe*, Konservator der Pariser Opernbibliothek, erzählt, eine Autographensammlung. In diese Sammlung eingereiht war ein sonst niemanden bekanntes Violinkonzert von Mozart (ebendasselbe, das nun im Druck vorliegt). *Eugène Sauzay*, Schüler und Schwiegersohn des Violinvirtuosen *Baillot*, stellte im Jahre 1837 eine Abschrift des Manuskripts für seinen Lehrer her. *Sauzays* Sohn *Julien*, der Enkel Baillots, ist jetzt Besitzer dieser einst von seinem Vater hergestellten Kopie. Spurlos verloren gegangen ist das *Originalmanuskript*. Schon als Habenecks Sammlung in Malherbes Hände kam, war Mozarts Violinkonzert nicht mehr darunter. Geisteswerke großer Männer gehören der Nation, gehören der ganzen Welt, nicht einem Einzelnen. Man sollte meinen, wer in den Besitz eines solch köstlichen Schatzes gekommen ist, der sollte jedermann freudig und stolz diesen Schatz zugänglich machen. Bis jetzt hat sich aber der Besitzer des Originalmanuskripts nicht gemeldet, und in nicht streng genug zu verurteilendem Eigensinn haben die Herren Sauzay, Vater und Sohn, nicht einmal den Einblick in ihre *Kopie* zugelassen, so daß unser Konzert auch jetzt noch nicht veröffentlicht wäre, wenn man nicht in der Berliner Bibliothek eine andere Kopie aufgefunden hätte, die seinerzeit der bekannte Sammler *Al. Fuchs* angefertigt hat. Fuchs hat aber zu seiner Abschrift nicht das Manuskript zur Vorlage gehabt, sondern sich nur einer Kopie bedient; denn, wie *Albert Kopfermann*, der Herausgeber des Konzerts, in der Vorrede zur Partitur erklärt, fehlt gerade bei dieser Abschrift Fuchsens der sonst regelmäßig von ihm gemachte Vermerk „kopiert nach dem Autograph". Herr Julien Sauzay, der wie gesagt auch heute noch nicht den Einblick in *seine* Kopie gestattet, erklärt aber andererseits die Fuchssche Kopie, von kleinen Abweichungen abgesehen, für identisch mit der seinigen; auch hat er an Breitkopf & Härtel eine Kopie des Titels und des ersten Taktes geschickt, die Mozarts eigene Schriftzüge nach einer von dem älteren Herrn Sauzay (oder von Baillot?) gemachten Durchpausung wiedergeben. (Das Faksimile der Mozartschen Handschrift ist auf der nächsten Seite wiedergegeben.)

An der Echtheit einer Mozart zugeschriebenen Komposition zu zweifeln, nur weil zufällig das Autograph verloren gegangen ist, wird im Ernste niemand einfallen. Die Ueberschrift des Konzerts entspricht zudem ziemlich genau den sonst von Mozarts Hand herrührenden Ueberschriften zu seinen Violinkonzerten. Ein einziges nur fällt auf, doch mag es eine unbedeutende Kleinigkeit sein. Man darf wohl annehmen, daß in *Köchels* Katalog die Ueberschriften der Autographe buchstabengetreu Mozarts Hand entsprechend wiedergegeben sind. Ist das der Fall, dann hat sich Mozart bei diesem Violinkonzert einer Schreibweise bedient, die er meines Wissens sonst nicht anwendete. Er schreibt nämlich *giulio*, sonst aber immer *Luglio*, so bei der im Juli 1775 geschriebenen Kirchen-Sonate ex B, bei dem Divertimento in D ebenfalls aus dem Jahre 1775, bei der B dur-Symphonie vom Jahre 1779, beim Divertimento in D vom Jahre 1776. Also früher und später, *vor und nach* dem Jahre 1777 heißt es Luglio, nur bei diesem D dur-Konzert steht giulio. Gewährsmann hierfür ist mir Köchel-Waldersee. Die ältere Köchel-Ausgabe hat ein *einzigesmal* (unter mehr als einem Dutzend Fällen) giulio, Waldersee wird wohl seine Gründe gehabt haben, die Abänderung in Luglio vorzunehmen.

Daß Habeneck einst im Besitz eines Originalmanuskripts von Mozart gewesen, ist sehr wohl möglich, ebenso möglich ist, daß Mozart ein Violinkonzert geschrieben hat, das durch unglückseligen Zufall später verloren ging. Mozart kann das Konzert auf die große Reise mitgenommen haben, die ihn nach München, Mannheim und Paris führte und er kann es in Paris einem Liebhaber verkauft oder geschenkt haben, so daß es später in Paris in Habenecks Hände gekommen ist. Zwar hält Wolfgang den Vater Leopold regelmäßig auf dem laufenden über Bestellungen, doch wäre das Fehlen einer Erwähnung des Konzerts in den Briefen vielleicht dadurch zu erklären, daß Wolfgang infolge des Todes der Mutter in Paris und der dadurch entstandenen Aufregungen bei der Detaillisierung seiner, wenn man so sagen darf, geschäftlichen Angelegenheiten nicht mehr auf alle Einzelheiten einging; denn davon, daß er sie ganz aufgegeben hätte, kann keine Rede sein, vielmehr bringt sogar gerade der an den Vater gerichtete Brief vom 31. Juli 1778, in dem die Krankengeschichte der Mutter zu finden ist, noch eine Fülle von sonstigen Mitteilungen.

Aus alledem geht hervor, daß direkte Gründe gegen die Echtheit aus Mozarts Briefen, aus seiner Lebensgeschichte &c. sich nicht ergeben, daß diese Gründe eventuell wo anders liegen müssen, nämlich in dem Stücke selbst. Aber auch hier wieder: Discordia inter doctos! Zum Beweise hierfür einige Urteile aus der Feder bekannter Musikgelehrter oder Musikschriftsteller: Dr. Eugen Schmitz nennt das Konzert „eines der frischesten und bedeutendsten Instrumentalwerke aus des Künstlers Jugendzeit; eine echte Offenbarung des Licht- und Liebesgenius Mozart", Dr. Alfred Heuß, Schriftleiter der Zeitschrift der internationalen Mus.-Gesellschaft, spricht sich durchaus für die Echtheit aus und zählt das neue Werk zu den bedeutenden Arbeiten Mozarts. Der oben erwähnte Herausgeber Albert Kopfermann führt in den Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde (November 1907) namentlich den zweiten Satz als Beispiel an, einen „echtesten" Mozart vor sich zu haben, „ein Werk, aus dem eine weitere Bereicherung unserer Kenntnis dieses unerschöpflichen Genius zu gewinnen ist". Gleich begeistert sprechen sich die „Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel" selber aus (Nr. 91). Kühler wird die Sache von anderer Seite betrachtet. Weder Leopold Schmidt (Berliner Tagblatt), noch Max Kalbeck (Neues Wiener Tagblatt), noch Xaver Scharwenka können das Werk in der vorliegenden Gestalt für echt erklären und auch der Wiener Korrespondent der Leipziger „Signale" äußert seine Zweifel, letzterer übrigens unter Hinweis auf Gründe, die keineswegs ganz stichhaltig sind. Smolian scheint es für echt zu halten, vermag es aber nach „Ebenmäßigkeit und Vollkommenheit der Gesamtanlage" den Meisterschöpfungen Mozarts nicht gleichzustellen. Am ausführlichsten behandeln neben der Zeitschr. f. J. M.-G. die Leipziger „Signale" die strittige Sache (siehe Nr. 62 u. 65). Interessant ist das Urteil namhafter Geiger, die von den „Signalen" befragt wurden. Karl Halir, Gustav Holländer, Henri Marteau ... keiner stimmt unbedingt für die Echtheit, jeder hat seine Zweifel, und wenn auch von ihnen die Autorschaft Mozarts nicht direkt in Abrede gestellt wird, so sind sie doch darüber einig, daß die Prinzipalstimme in ihrer jetzigen Fassung unmöglich von Mozart herrühren könne. Alles dies kann nur reizen, einen tieferen Einblick in die Partitur zu nehmen, um, wo so vielerlei Meinungen kund geworden sind, selbst zu einem Urteil zu kommen.
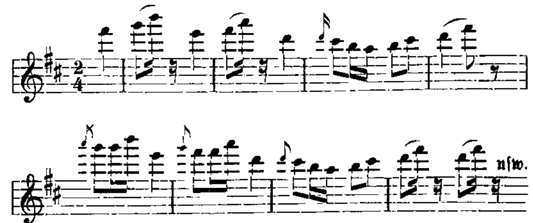
Mozartisch, oder besser Salzburgisch, ist die Besetzung: außer den Streichern nur zwei Oboen und zwei Hörner. In dieser Weise sind die fünf authentischen Violinkonzerte aus dem Jahre 1775 besetzt, doch verwendet Mozart im Doppelkonzert (für zwei Violinen) und im E dur-Adagio für Violine, die gleichfalls aus der Salzburger Zeit stammen, noch andere Instrumente, bindet sich also keineswegs an eine feste Norm. Greift man in das reichhaltige thematische Material der drei Sätze hinein — 1. Satz Allegro maestoso D dur 4/4, 2. Satz Andante G dur 3/4 — 3. Satz Rondo D dur 2/4 — und betrachtet diese Beispiele für sich allein, so wird man sofort ausrufen „Mozart"! Wenigstens bei der Mehrzahl der Beispiele. Mozartische Wendungen, Gänge, Melodieanläufe auf jeder Seite. Bald fühlt man sich an diese bald an jene Stelle einer Mozartschen Komposition erinnert. So wird auf die Aehnlichkeit einiger Themen oder Motive aus diesem D dur-Konzert mit Themen aus einem früheren Violinkonzert Mozarts (D dur Nr. 2) und aus der Ballettmusik zu den Petits Riens von Lewicki, Heuß und anderen ausdrücklich hingewiesen. Die Beispiele ließen sich unschwer vermehren, trotzdem sie kaum denen die Zweifel lösen werden, die nicht recht an Mozarts Autorschaft glauben wollen. Der Stempel der Zeit läßt sich nie verleugnen, und jede Zeit hat ihren besonderen Geschmack, trägt eine Vorliebe für diese oder jene Redewendungen in der Sprache ebenso wie in der Musik*. Meiner Ansicht nach sprechen jene Parallelen für die Entstehungszeit, die man in der Tat in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts suchen könnte.



Titel und erster Takt des Mozartschen Violinkonzertes.

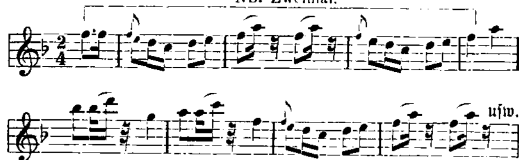
Als unwiderleglicher Beweis für Mozarts Vaterschaft wird die „Uebernahme" eines Themas aus dem Rondo des Konzerts in die Ballettmusik Les petits Riens angeführt (Lewicki, Heuß). Beide Themen seien hier zum Vergleich angegeben:

Violinkonzert: letzter Satz.



* Bei Dittersdorf, Stamitz, Joh. Christian Bach, Pergolese wird man ebenso, wie bei vielen anderen, genug gemeinsame Züge mit Mozart trotz aller sonstigen Verschiedenheit entdecken, auch Nardini soll hier erwähnt werden.

Les petits Riens (Gavotte No. 6).
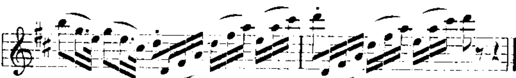


Das sind offenbar dieselben Themen, wenn auch beidemal ein wenig anders dargestellt, zudem, sei hinzugesetzt, durch Behandlung der Ausfüllstimmen und durch das Tempo voneinander verschieden. Aber auch das kann nicht als vollgültiger Beweis angesehen werden. Daß Mozart ein ganzes Thema von einem eigenen Werk in ein anderes übernimmt, wird immerhin als große Seltenheit betrachtet werden müssen (NB. es ist hier von wirklichen Themen, nicht von kleinen Motivbestandteilen die Rede). Auch der umgekehrte Fall ist doch nicht ausgeschlossen und der wäre, daß die Gavotte für das Violinkonzert benützt worden wäre. Das eine hat mindestens ebensoviel Wahrscheinlichkeit für sich, wie das andere. Themenverwandtschaft oder -entlehnung bedeutet noch nicht sehr viel, weiß man ja doch, wie häufig früher Themen von einem Komponisten zum andern wandelten. Ich kann hier auf ein Beispiel hinweisen, das Mozart und Haydn betrifft und, glaube ich, noch niemand aufgefallen ist. Haydns sehr bekanntes Capriccio für Klavier (G dur 3/4) ist auf ein Thema konstruiert, das genau so wie bei Haydn auch bei Mozart zu finden ist, bei letzterem im 3/8- statt 3/4-Takt und in C statt in G. Mozart bringt es allerdings in einem Werkchen, das nur wenigen bekannt ist, im sogen. Galimathias musicum (1766); dort findet man das fragliche Thema (für Hörner und Oboen notiert) im Supplementband der großen Gesamtausgabe (Serie 24, Nr. 12, Partitur-Ausgabe Br. & H. 318). Und was folgt daraus? Weiter gar nichts. Niemand wird zwischen Mozart und dem G dur-Capriccio oder zwischen Haydn und dem Galimathias einen weiteren Zusammenhang suchen. Beide haben eine Volksmelodie aufgenommen und je nach ihrer Weise bearbeitet. Auch in Glucks Armida (4. Akt) ist ein Ballett zu finden (Peters Klav.-Ausz. S. 127), das mit unserem Gavottenthema nicht bloß weitläufig verwandt ist. Es wäre auch nicht das einzigemal, daß Gluck und Mozart die gleiche Melodie verarbeiteten, ein weiteres Beispiel weiß man aus Don Juan von Gluck und aus Figaro, wo derselbe spanische Volkstanz von beiden Meistern zu selbständiger Verarbeitung benutzt wurde (s. Jahn IV). Demnach allein müssen Les petits Riens und das Violinkonzert noch lange nicht von demselben Komponisten herrühren.
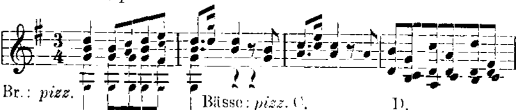
Wenn nun die Themen an sich nicht gegen Mozart sprechen, was läßt sich dann überhaupt dagegen einwenden, daß das neuentdeckte Konzert Mozart zugeschrieben wird? Antwort: Die ganze „Aufmachung", der Zuschnitt und ferner verschiedene Einzelheiten in der Behandlung der Solostimme und der Instrumentierung. Alfred Heuß hat vollständig recht, wenn er davor warnt, auf dieses Konzert „die Stilprinzipien anzuwenden, die uns vor allem seit Beethoven in Fleisch und Blut übergegangen sind". Man vergleiche es eben darum mit den früheren Violinkonzerten Mozarts. Ihm zeitlich am nächsten würde das in A dur stehen. Dieses aber ist dem neuen Konzert an Fluß, Kraft und Sicherheit des Ausdrucks merklich überlegen, ist jedoch trotzdem — was bei Mozart etwas bedeuten will — zwei volle Jahre älter. Wir besitzen nun auch ein anderes Konzert Mozarts, das zeitlich dem D dur sogar näher steht als das in A. Zwar ist es nicht zur Vollendung gekommen, aber auch das Wenige, was Mozart davon niedergeschrieben, kann für unsere Zwecke von Wert sein. Im November 1778 schrieb Mozart von Mannheim aus an den Vater, er arbeite an einem Konzert für Klavier und Violine. Die Skizze zum ersten Allegro findet man in der Gesamtausgabe (Serie 24, Nr. 21 a). Welcher Schwung, welch symphonischer Zug in diesem Allegro! Diese Themen sind doch ganz anders geprägt, als man sie im D dur-Konzert findet. Floskelhafte Bestandteile sind nicht darin aufgenommen, der ganzen Anlage nach, die sich am erhaltenen Bruchstück zeigt, würden sie im ferneren Verlauf des Satzes auch schwerlich aufgetaucht sein. Also nicht nur das ältere A dur-, sondern auch das jüngere D dur-Konzert zeigt eine auffallende Verschiedenheit im Stil mit dem strittigen Stück. An sich betrachtet stehen die Violinkonzerte Mozarts relativ nicht sehr hoch, im vorliegenden D dur-Konzert sind aber Dinge enthalten, die auf eine sehr rasche Niederschrift hindeuten, stellenweise sogar Ungeschicklichkeit zu verraten scheinen. Ich will nicht von den Kadenzen reden, die schülerhaft im schlimmsten Sinn des Worts sind, denn für diese wird niemand eintreten, wohl aber möchte ich auf einige andere Punkte aufmerksam machen, die mir beim Spielen der Partitur auffielen. Vor Eintritt des ersten Solos schließt das einleitende Tutti:
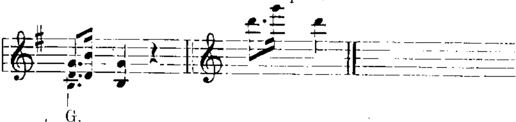


so daß auf das Schluß-D die Soloviolinе mit ihrem Part zu beginnen hat. Das letzte Tutti nach der Kadenz bringt denselben Schluß, aber mit Verschiebung der Taktstriche, so daß es jetzt folgendermaßen lautet:



Die richtige Schlußwirkung fehlt hier, denn der Schlußakzent fällt auf das dritte Viertel*, merkwürdig, wenn auch nicht gerade das Beispiel alleinstehend ist, bleibt auf alle Fälle die verschiedene Takteinteilung. Im Andante zeigt sich eine ganz auffällige Vorliebe für das Pizzicato. Daß ein kantilenenmäßiges Thema (NB. ein Fünftakter!) den Geigen pizzicato zur Ausführung gegeben ist und später die Sologeige bis in die 6. Lage pizz. zu gehen hat, ist im ganzen Mozart sonst nirgends zu finden. Von seinem feinen Klangsinn wäre der Meister hier offenbar verlassen gewesen.





Im Rondo, das sich auffallend lange in D dur bewegt und im Anfang etwas von einem Opernfinale an sich hat, findet sich eine bedenkliche Stelle beim Wechsel vom 11. zum 12. Takt. Hier fehlt ein Takt, das Gleichgewicht ist gestört und man hat eine ähnliche Empfindung, wie man sie bekommt, wenn der flott fahrende Kutscher die Umbiegung ungeschickt nimmt, was immer einen gewaltsamen, unangenehmen Ruck gibt. Mozart war aber ein geschickter Lenker, dem nicht so leicht etwas passierte, wenn es galt, eine gefährliche Stelle zu passieren. In bezug auf die Instrumentation möchte ich auf eine Stelle aufmerksam machen, die sich auf S. 15 der Partitur findet und die folgendermaßen aussieht:

* Man führe hier nicht das zweite Konzert in D als Gegenbeweis an. Auch hier schließt Mozart auf dem 3. Viertel, aber die eigentliche Schlußkadenz Dominante-Tonika hat hier den Platz auf dem letzten bezw. ersten Viertel des Taktes.

1. Viol.

2. Viol.

8va alta e bassa

Br. u. Bässe.

Hierzu kommen die Bläser in Achtelbewegung oder mit gehaltenen Tönen. Ist es Mozartisch, die zweite Geige mit den Doppelgriffen dazwischen schlagen zu lassen und die übrigen Streicher parallel miteinander zu führen? Die richtige Verteilung ist auf diese Weise schwerlich erreicht (Violinen nur in einer, Bratschen und Bässe in drei verschiedenen Oktaven sich bewegend), jedenfalls ist die Stelle schon für das Auge auffallend.

Ich verzichte auf weitere Beispiele und gehe zur Prinzipalstimme. In den Signalen (Nr. 65 S. 1279) schreibt Ludwig Karpath in seinem Bericht über die Wiener Aufführung des Konzerts u. a. daß „das ganze Passagenwerk schon deshalb nicht von Mozart stammen kann, weil in jener Zeit die ganz hohen Lagen der Geige wegen des starken Geigenhalses nicht zu erklimmen waren". Das trifft nun keineswegs zu. Die deutschen Geiger bevorzugten damals allerdings noch das vielstimmige Spiel gegenüber dem hohen Lagenspiel der Italiener oder Franzosen, aber Mozart selbst bewegt sich sehr gerne in hohen Lagen. Ich schlage das Divertimento in B aus dem Jahre 1777 (Köchel Nr. 287) auf und finde hier (NB. kein Konzertstück, sondern ein Kammermusikstück!)

1. Violine. 8va In den Variationen.

Im Adagio 8va Im musikal. Spass. (Köchel, 522.) 8va

Locatelli verlangt sogar was, weil es auf zwei Saiten auszuführen ist, weit über die 7. Lage hinausgeht, Gaviniés und Fiorillo — alle diese älter als Mozart — haben häufig Dezimenspannung und machen rein technisch viel höhere Anforderungen, als sie Mozart stellt.

An der Höhe allein läge es also nicht, aber wieder muß man sagen, manche dieser auffallend hohen Stellen sind so absichtlich geschrieben, so ungeschickt eingeführt, so zwecklos, wie z. B. die beiden Dezimenstellen im Andante, daß man wohl stutzig werden kann. Keins der übrigen Konzerte Mozarts hat solch unvermittelte Sprünge wie (Partit. Seite 20) von der 3. oder gar 1. in die 7. Lage, immer ist eine gewisse äußere oder innere Verbindung da, die den Sprung erleichtert und natürlich erscheinen läßt. Auch das Es dur-Konzert, das ja als apokryph gilt, obwohl es gewiß nicht weniger Mozartisch klingt als dieses D dur-Konzert — man höre nur die Stelle, die ausgesprochen Mozartisch anmutet:

zeigt nichts Auffallendes in bezug auf die Einsätze der Violine. Einzeln genommen würden solche Bedenken wenig oder nichts zu bedeuten haben, sie fallen aber in ihrer Gesamtheit doch in die Wagschale und zwar nicht zugunsten der Verfechter von Mozarts Vaterschaft. Soviel ist jetzt schon sicher: eine fremde Hand war im Spiel dabei, bis das D dur-Konzert die aus dem Fuchsschen Manuskript bekannte Gestalt bekam. (Aehnlich muß es mit dem Es dur-Konzert gegangen sein.) Die Aenderungen, die vorgenommen wurden, sind vielleicht eingreifender gewesen, als wir es ahnen. Vielleicht handelt es sich überhaupt nicht um Aenderungen, sondern es fand auf Grund Mozartscher Skizzen die Ausarbeitung dieser Komposition statt. Solcher Meinung ist Xaver Scharwenka (siehe „Signale"), und diese Meinung hat in der Tat viel für sich. Daß unter Mozarts Namen veröffentlichten Kompositionen etwas Mozartisches nicht abzustreiten ist, braucht wohl nicht erst bewiesen zu werden. Hier sei nur an die c moll-Klaviersonate erinnert, die als dernière grande sonate in Paris erschien, in der Tat aber Eberl zuzuschreiben ist. In der Cotta-Edition der Mozart-Klaviersonaten läuft heute noch die große 4sätzige B dur-Sonate (Nummer 12 vom ersten Band), die A. E. Müller, der teilweise Mozart-Themen verwendete, zum Verfasser hat. Das einzige Beispiel von Freibeutertum, dem früher mit Vorliebe gehuldigt wurde, wäre das Violinkonzert demnach keineswegs, Köchel gibt weitere Beispiele, die ich hier nicht abzuschreiben brauche.

Es ist schwer, im vorliegenden Falle zu einem positiven Resultat zu kommen. Schwer nur weist man die Vermutung zurück, Mozart sollte ganz unbeteiligt daran gewesen sein und doch wieder muß man sagen, einen Fortschritt über das A dur-Konzert hinaus bedeutet dieses Konzert nicht. Mozarts Ruhm würde durch dies Stück — wenn je noch ein durchaus hinreichender Beweis für die Echtheit erfolgen sollte — nicht vermehrt, die vorhergegangenen Konzerte sind, wenn auch knapper, doch bedeutungsvoller, interessanter in der Verarbeitung. Prof. Lewicki forscht in dem neuen D dur-Konzert nach dem „Straßburger", von dem in den Briefen zwischen Mozart Vater und Sohn die Rede ist. Ich glaube, wenn man den „Straßburger" für einen Tanz hält, demnach eine volksmäßige Melodie in den Violinkonzerten Mozarts sucht, daß keine deutlicher ihren Volksursprung zeigt wie die folgende aus dem G dur-Konzert (letzter Satz):

tr Fine.

von vornen.

Die Herausgabe des Konzerts durch Prof. Kopfermann und die Verlagsfirma Breitkopf & Härtel ist und bleibt unter allen Umständen ein Verdienst, das hoch anzuschlagen ist. Ich möchte das Konzert jedem Geiger zum Studium anraten, namentlich denen, die mit Mozarts Violinmusik vertraut sind; vielleicht entdeckt der eine oder andere etwas, was von wesentlicher Bedeutung für Entscheidung der Frage, ob echt oder unecht (ganz oder halb) werden kann. Jedenfalls ist der Enthusiasmus der Herausgeber und aller derer, die über die Echtheit keinen Zweifel aufkommen lassen, tausendmal mehr wert, als der Egoismus des Besitzers der Pariser Kopie, der, wie schon oben angedeutet, selbst jetzt, wo das Werk durch den Druck und verschiedentliche öffentliche Aufführungen, denen bald noch mehrere folgen werden, schon ziemlich bekannt geworden ist, ängstlich und neidisch seinen Besitz hütet, der doch dadurch nicht weniger wertvoll wird, wenn ein anderes Augenpaar, als das des Eigentümers hineinblickt. Zudem muß ja das Sauzaysche Exemplar dasselbe sein, aus dem einst Fuchs seine Abschrift nahm, denn woher sollte er sie sonst wohl genommen haben, da ihm das Autograph nicht vorgelegen hat? Es hat daher schon eine „Entweihung“ stattgefunden; die fernere Geheimhaltung kann demnach keinen ersichtlichen Grund weiter haben, es sei denn, daß es Herrn Sauzay darum zu tun ist, die musikalische Welt andauernd in Spannung und Erwartung zu versetzen, wofür ihm aber schwerlich jemand Dank wissen wird.

Musikalische Zeitfragen.*

Die Sehnsucht nach den Vierteltönen.

Die alte Regel, daß die Welt sich in beständigem Fortschritt befinde, scheint eine Ausnahme auf dem Gebiet des musikalischen Gehörs zu erleiden. Aus den spärlichen Resten der uns erhaltenen griechischen Musik dürfen wir schließen, daß die Bewohner der alten Hellas zwar der Harmonik entbehrten**, dafür aber für Tonstufen, die geringer als unsere Halbtöne waren, Empfindung hatten. Ja, auch die eben erst im Entstehen begriffene Erkenntnis der altbabylonischen Kultur scheint den Gedanken zu rechtfertigen, daß in jenen uralten Zeiten Intervalle mit dem menschlichen Ohre erfaßt wurden, die den späteren Geschlechtern verloren gegangen sind.

Aber wir sind vielleicht auf dem besten Wege, uns den verlorenen Besitz wieder zu erobern. Denn durch die ganze Entwicklung der Tonkunst in der uns zunächst liegenden Periode zieht sich das Streben, den musikalischen Ausdruck zu verfeinern, zu schärfen, ihn den komplizierten modernen Empfindungen und Gedanken anzupassen. Die ungeheure Kraftentfaltung und die Neigung zu immer mehr wachsender Länge der musikalischen Werke kann auf den ersten Blick als ein Gegenbeweis erscheinen. Aber auch nur auf den ersten Blick, denn bei genauerer Ueberlegung ergibt sich, daß auch hier nur eine andere Erscheinungsform der modernen Nervenerregung vorliegt, welche letztere unserer ganzen Kunst ihren Stempel aufgedrückt hat. Denn dieselben Komponisten, die in ihren Orchesterwerken die heftigsten Ausbrüche lieben und in der Länge ihrer Schöpfungen kaum maßhalten können, sind es auch, welche die Chromatik dermaßen verfeinert und zu ausschlaggebendem Range erhoben haben, daß man ihr Streben nach der Gewinnung eines kleineren Intervalls, als es der Halbton darstellt, nicht verkennen kann.

Daß dieses Streben durchaus gerechtfertigt ist, kann niemand bezweifeln. Denn wenn unser Ohr in der Durskala auf zwei feststehende Halbtonschritte durch jahrhundertelange Uebung sich eingestellt hat und zwischen den Ganztönen ohne jede Mühe die Halbtöne vernimmt, so ist das eine Gewohnheit, die auf einer groben Verbildung unseres Ohrs, auf einer Nachlässigkeit in der Erziehung unseres Gehörs, gewissermaßen auf einem brutalen Siege des gröberen Gehörsinnes über den feineren beruht. Was wir heute selbstgefällig als Chromatik bezeichnen, ist im Grunde nur eine ziemlich rohe Enharmonik, von der uns mit der Zeit zu befreien eine Notwendigkeit sein wird. Denn während jeder einigermaßen feinfühlige Geiger täglich in der Praxis es vielmals erfährt, daß zwischen cis und des ein himmelweiter Unterschied ist, befiehlt uns die herrschende Enharmonik, diese beiden Töne als gleichwertig zu behandeln. Es ist eben der Jammer, daß unter allen Instrumenten gerade das verbreitetste, das Klavier, eigentlich das unmusikalischste ist, weil es uns bei unserem Suchen nach der Grenzscheide zwischen den Halbtönen schmählich im Stiche läßt und unserer Sehnsucht nach einer wahrhaften, zwischen cis und des scharf unterscheidenden Chromatik den harten Stein seiner mechanischen Enharmonik reicht.

Das Verlangen nach den Vierteltönen trat zum ersten Male in voller Deutlichkeit bei **Beethoven** zutage, und zwar um so stärker, je mehr seine Taubheit zunahm. Darin liegt eine tiefe Weisheit. Solange wir Menschen, und seien wir die feinsten Musiker, durch unser äußeres Ohr beherrscht werden, sind wir mehr oder weniger an die musikalischen Konventionen gebunden; wir unterliegen dem Zwange der „temperierten“ Stimmung, dem überlauten, vordrängenden Klange des enharmonischen Klaviers. Erst wenn das äußere Ohr sich schließt, hört das innere richtig; erst wenn tiefe Stille ihn von der Außenwelt abzuschließen scheint, vernimmt der geniale Musiker die reineren, feineren Klänge so klar, daß er den Versuch machen kann, sie mit den unzulänglichen Mitteln unserer Notenschrift festzuhalten. Der Beethoven der letzten Quartette ist der isolierte Sucher nach Ausdrucksmitteln, die seiner Kunst verloren gegangen waren, welche aber doch noch ahnungsvoll in seinem Innern ruhten. Und so müht er sich mit einer Unermüdlichkeit, die bewundernswert und rührend zu gleicher Zeit ist, das klingende Geheimnis seines innern Ohrs zum tönenden Ausdruck zu bringen, sein differenziertes Gefühlsleben in neue Klänge zu gießen. Und es gelingt ihm. Weniger dadurch, daß er die „lydische Tonart“ in sein berühmtestes Quartett op. 132 einführt, als dadurch, daß er in seinen Quartetten eine aufs höchste gesteigerte Polyphonie und eine bisher ungeahnte Feinheit der rhythmischen Kleinarbeit erzielt und dadurch die Grenzen der Intervalle dermaßen verengt, daß der Halbton oft nicht mehr als kleinste Stufe erscheint, daß wir vielmehr in vielen Fällen meinen, ein noch kleineres Intervall zu hören.

Die modernste Kompositionstechnik hat sich in diesem Punkte noch weniger Zurückhaltung auferlegt. Die kleine Sekunde spielt in der Musik unserer modernsten Meister eine beinahe grundlegende Rolle, weil sie den Eingang zu dem heiß erstrebten Gebiete der neuen Töne, der Viertelintervalle bildet. Wenn z. B. **Richard Strauß** in seiner „Salome“, die ich als das für unsere Zeit charakteristischste musikalische Kunstwerk bezeichnen möchte, auf Tonalität so gut wie ganz verzichtet, vielmehr die verschiedensten Tonarten nebeneinander stellt oder, besser gesagt, ineinander schiebt, so tut er das zunächst wohl aus Lust am Neuen, Unerhörten, aber er macht sich damit zugleich — wenn auch vielleicht unbewußt — zum Träger derjenigen Bestrebungen, deren Endziel die Neugewinnung der Vierteltöne für das menschliche Ohr und damit eine ungeheure Bereicherung, ja sogar vollständige Umgestaltung der gesamten Tonkunst ist. Und ein zweiter bedeutender Komponist unserer Zeit, **Max Reger**, gelangt, obwohl er von dem entgegengesetzten Ausgangspunkte herkommt, doch zum selben Ergebnis. Er geht von Bach und der Orgel aus, kommt aber durch die sinngemäße und konsequente Ausbildung der Polyphonie, des Rhythmus und einer nur aus der freiesten Stimmführung sich ergebenden Harmonik ebenfalls zu jenem harten Aufprallen des

* **Anm. der Red.** Für unsere neu eintretenden Abonnenten sei bemerkt, daß wir unter dem Titel „Musikalische Zeitfragen“ aktuelle Themata zur freien **Diskussion** stellen, anderseits interessanten Anregungen Aufnahme gewähren, ohne daß sie in jedem Falle mit der Tendenz unseres Blattes übereinstimmen müßten.

** Diese Auffassung wird heute in Zweifel gezogen. Red.

Sekundenintervalls, zu jenem bohrenden Suchen nach den Vierteltönen. Und die Tatsache, daß Strauß und Reger von verschiedenen Seiten zum selben Resultat gelangen, sollte doch nicht minder zu denken geben wie der Umstand, daß die ganze, auf Erlangung der Neutöne gerichtete Bewegung sich auf den Beethoven der letzten Periode als Ahnherrn zu berufen vermag.

Wohin diese Entwicklung noch führen wird, ist schwer vorauszusagen. Die Wiedergewinnung der Vierteltöne für die Allgemeinheit wird jedenfalls noch sehr lange auf sich warten lassen, denn sie hat eine physische Umbildung des menschlichen Gehörs zur Voraussetzung. Aber ausgeschlossen ist eine solche keineswegs, denn die tägliche Erfahrung lehrt, daß das Ohr des Menschen sich in den letzten fünfzig Jahren wesentlich verändert hat, aufnahmefähiger geworden ist. Was in Wagners Werken z. B. noch vor einem Menschenalter nur wenig Bevorzugten klar war, das finden wir heute durchaus selbstverständlich. Unser Ohr hat sich einerseits an die ehemals so verrufene Breite der „unendlichen Melodie" Wagners gewöhnt, anderseits aber auch an die kurzen, zuckenden, oft recht fragmentarischen Motive, die in der modernen Musik die Stelle der alten Themen vertreten. Wir finden uns in dem scheinbaren Klanglabyrinth eines polyphon behandelten großen Orchesters zurecht. Wir haben in einer verhältnismäßig kurzen Zeit ganz anders Musik zu hören gelernt als unsere Vorfahren. Warum sollte man also daran zweifeln, daß unser Ohr einer weiteren Ausbildung und Verfeinerung noch fähig ist und vielleicht in einem halben Jahrhundert sogar auf Vierteltöne eingestimmt sein wird? Qui vivra verra.

F. A. Geißler (Dresden).
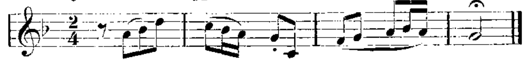
Pfitzner als Dirigent der Pastorale von Beethoven.

(Aus dem Tagebuche eines Orchestermusikers.)

Kaum konnte ich es erwarten, Hans Pfitzner, den bedeutenden Meister der Romantik zu sehen. Ich machte mir keine visionellen Vorstellungen von ihm, sondern hatte lediglich nur den Begriff „Romantiker". So war ich denn gar nicht überrascht, als ich einen kleinen schmächtigen Mann in den Probesaal treten sah. Wir alle vom W i e n e r .... nahmen den Meister stürmisch auf und ich war nicht der letzte, der ihm zujubelte. Ich war eigentümlich befangen, denn ich fühlte, einem bedeutenden Künstler und Menschen gegenüber zu stehen. Jedes seiner Worte sog ich in mich ein und jede seiner Gebärden wurde mir zum Wort.
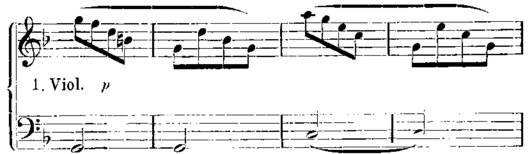
Nun ging es ans Einstudieren der 6. Symphonie Beethovens. Ich habe dieses wunderbare Werk unter verschiedenen Dirigenten gespielt, namentlich unter J o s e p h P e m b a u r s wahrhaft klassischer Leitung. Doch zu dieser so schönen Eigenart wie Pfitzner konnte keiner gelangen. Pfitzner sucht in Beethoven das Romantische, ich möchte beinahe sagen, „sich selbst", und er findet es reichlich. Wenn auch mancher neidische Kritiker Wiens den genialen Meister zu verkleinern sucht, um sich größer zu machen, und ihn einen „Orchesterpoeten" und „Adagiodirigenten" heißt, der alle Tempi verschleppe, so hat dies eben nur für den kurzsichtigen Laien, der des Kritikers Machtwort für Gottes Stimme hält, einen Einfluß, nicht aber für solche, deren Herz und Kopf frei und selbständig arbeiten. Pfitzner ist, während er dirigiert, ein schaffender Künstler, denn alles strömt aus seiner eigenen Seele hervor und dennoch schwebt ihm Beethoven ständig vor Augen. Dies fühle ich so, wenn er träumend hinausschaut, unbestimmt wohin — und jede seiner Muskeln sich dem harmonischen Klange hingibt. Da glaube ich dann fast, E. T. A. Hoffmann vor mir zu sehen, der so inniges Verständnis für Beethoven gezeigt hat. Gerade diese Rezension der „Pastorale" ist ein Meisterwerk musikalischer Analyse. Leider findet man in dem heutigen Konzertprogramm nicht mehr als eine kühle Themenangabe, wo der Zuhörer Takt treten müßte, will er sich zurecht finden. Was die Komposition vorstellen soll, ist selten besprochen, vielleicht aus dem Umstand, daß bei der Mehrzahl der technisch gedrillte Geist dem empfindenden Herzen vorgeht. Die Musik braucht uns nicht unbedingt Phantasiebilder heraufzubeschwören, aber bestimmte Gefühle muß sie in uns wachrufen, die uns von neuem beleben, ob nun schmerzlich oder freudig. Wir sollen zwar den musikalischen Aufbau einer Komposition verstehen und bewundern können, aber dieser Bewunderung muß entschieden das s e e l i s c h e Empfinden bei weitem vorangehen. Pfitzner ist nun der fühlende und wahre Künstler, der das Technische zur Vollendung bringt und das Wunderbare an die Spitze stellt. Wie der Meister dies bei der Pastorale bewirkte, will ich näher aufzeichnen.
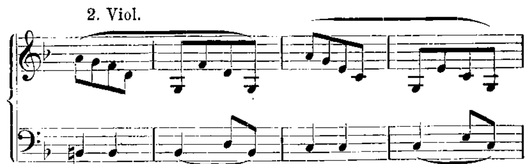
Bevor Pfitzner zu dirigieren beginnt, läßt er keine lange Rede vom Stapel, sondern er sagt uns nur das Motto, das Beethoven selbst der Partitur des ersten Satzes voranschickt. „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande. — Stellen Sie sich vor, meine Herren, Sie gingen selbst aufs Land!" Weiter schärfte uns der Meister ein, in den ersten zwei Sätzen alle Fortissimos zu vermeiden und nur *f* zu spielen; dementsprechend schwächer die übrigen Vortragszeichen. „Die *ff* sparen Sie sich auf die letzten Sätze!" — Schon die ersten Takte, die das Thema in den ersten Geigen bringen, konnten wir nicht zur rechten Befriedigung spielen:
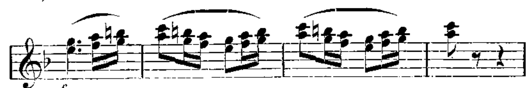


Die zwei Sechzehntel waren ihm bald zu sehr geeilt, bald zu gezogen. Vor dem Aushalten wurde er nur um etwas breiter; das übliche Ritardando vermied Pfitzner. Mir kam bei diesem Ritardando immer vor, als wollte sich es einer überlegen, die Partie aufs Land mitzumachen.

Die Oboe, die im 28. Takte mit dem erweiterten Hauptthema einsetzt, mußte fröhlich klingen und ganz ohne gekünstelte Nuancen, die Begleitung duftig und leicht. Nachdem das Hauptthema in den Holz- und Streichinstrumenten unaufhaltsam weitergeführt wurde, tritt das zweite Thema in den ersten Geigen, fortgesetzt im 5. Takte von der Sekund. Der Baß stellt ein Gegenthema auf, das abwechselnd als Oberstimme auftaucht.





Vor dem Eintreten dieses Themas mußte eine kleine Luftpause gemacht werden, als ob wir über einen Graben in ein Wäldchen treten möchten, denn die Begleitung mutet uns wirklich so an. Ueberall aber ist Freude und so quillt sie auch da hervor:



Spielen Sie das „latschig", sagte er, als er keinen technischen Kunstausdruck fand; dabei wollte er den strengen

präzisen Rhythmus, bei dem die Stelle eher energisch als freudig klänge, auf das Minimum herabschwächen.

Besonders zart aber hat Pfitzner das Nebenthema in Oboen und Fagotti zum Ausdruck gebracht. Die Begleitung des Quartetts wird am Griffbrett mit sehr wenig Bogen ausgeführt.

Wenn sich in den vorigen Takten die gesundeste Fröhlichkeit zeigte, so spiegelt sich hier das innerste Glück wider. — Das Wiedereintreten des Hauptthemas geht der Durchführung voran.

Im 13. Takte mußte das Crescendo verlegt werden auf den 4. Takt vor dem *ff*-Eintritt. Wie im Anfang war auch hier der Meister unnachsichtig, daß die 2 Sechzehntel nicht verschluckt werden, besonders wenn die Stelle in piano wiederkehrt.

„Dabei geben Sie dem ganzen Satze einen anderen Charakter. Das kann ich nicht brauchen — meine Herrn, das ist schlecht," dann bat er um die Wiederholung der Takte so lange, bis er befriedigt schien und weiterging. Das eine muß ich noch erwähnen, daß Meister Pfitzner alle schwierigeren Stellen **vorsingt** und dabei immer in derselben Lage als es gesetzt ist. Staunenswert ist die Höhe, die seine Stimme erreicht und die überaus reine Intonation. Dabei unterstützt er sich in der Art, indem er sagt: „Meine Herren, ich kann Ihnen das nicht zeigen — ich kann es nicht, das müssen Sie selbst fühlen!" — Die charakteristische Quarte im Fagott und Bratsche will Pfitzner schwach akzentiert haben. Es ist der echt ländliche Typus dadurch gezeichnet.

Sehr weich und gewinnend, aber vollständig ohne Pathos mußte folgende Stelle sein:

Erst später, wenn die 1. Geige die führende Stimme übernimmt, soll es ein seelenvoller zarter Gesang werden, der sich bis zum *f* steigern darf. Auch die Freude muß ihr Maß haben, was uns blonden Deutschen vollauf entspricht.

Das Hauptthema, das eine rhythmische Veränderung (in Triolen) erlebt hat, tritt nun in seiner alten Form auf und führt zum Schluß.

* * *

„Szene am Bach." Mehr sagt Meister Pfitzner uns nicht zur Einleitung. — Mit einer wundervollen seelischen Harmonie sind wir in ein Waldtal getreten. Das Murmeln des Baches — Terzfiguren in 2. Geigen, Bratschen und Celli — und zartes Vogelgezwitscher — die schnellen Triller in den ersten Geigen — begleiten uns auf dem Morgengang.

Plastisch heraustreten durfte erst das Hauptthema in den ersten Geigen,

später in allen übrigen Instrumenten, vornehmlich in Bratschen und Celli. In der schönsten Weise hat hier Beethoven seine Empfindung wiedergegeben, so daß jedem dabei das Herz aufgehen muß. Nach dem Schlusse in B dur fängt die Sechzehntel-Bewegung im Quartett beinahe tonlos an. Ein Zittern

geht durch die Blätter, unser Atem stockt, dann schreiten wir wieder weiter. So machte auch Pfitzner nach der Kadenz eine kleine Pause und nimmt die Stelle bis zum Eintritt der Terzfiguren in den 2. Geigen, Bratschen und Cellis etwas langsamer. Ebenso läßt er vor den letzten zwei Achteln folgender Stelle eine Luftpause machen, fährt aber dabei im selben Tempo fort, so daß die zwei Achtel nicht verlängert klingen:

Dieselbe Luftpause machte Pfitzner auch an folgender Stelle, die zwar **Felix Weingartner** in seiner Abhandlung „Ueber das Dirigieren" an Bülows Anhängern tadelt und musikalisch unmöglich heißt.
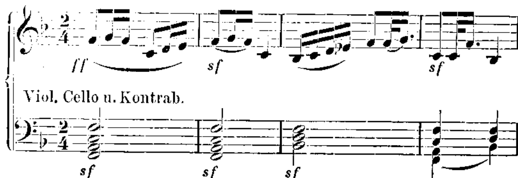
Pfitzner sagt, hier müßte auch der Sänger atmen, und es läßt sich diese Auffassung außerdem dadurch leicht rechtfertigen, daß die Phrase hier ihren eigentlichen Abschluß findet und das Hauptthema beginnt. In denselben Stellen wiederholt sich natürlich auch diese Wiedergabe. Am Schlusse des zweiten Satzes läßt der Meister die Vogelstimmen als Rezitativ auftreten und gibt nur den Einsatz auf die schweren Taktteile.



Zart und leise verklingt der Schlußakkord.
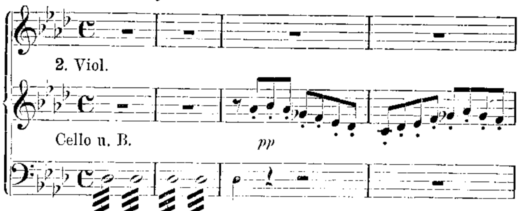
* * *

III. Satz. „Lustiges Zusammensein der Landleute." Schon nach den ersten zwei Takten klopfte Pfitzner ab. „Aber, meine Herren, das ist ja kein Elfentanz — ein Bauerntanz aus der Ferne." Wieder nach einigen Takten: „Spielen Sie doch etwas grober." Mit dem ganzen Körper wiegte sich Pfitzner nach dem belebten Rhythmus. Das Fortissimo durfte diesmal stark sein, denn die Bauern tragen ja genagelte Schuhe auch beim Tanz. Die Oboe und Klarinetten mußten heiter klingen, ja recht ausgelassen. Die Wirkung, die dadurch erzielt wurde, war auch wunderbar. Wie lacht einem das Herz im Gefühle solcher Freuden. Der Dreivierteltakt leitet in ein Allegro $^{2}/_{4}$ über, das sehr derb klingen mußte. Das bäuerliche Motiv: die charakteristische Quarte, muß jetzt gerissen werden in den Violen und Cellis, während die Geigen die Melodie eines schweren stampfenden Tanzes bringen. Die Wiederholung ließ Pfitzner streichen.
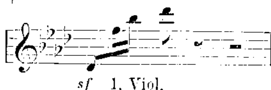


Ich mußte dabei unwillkürlich an E. T. A. Hoffmann denken, dem dieser Satz nicht so sehr gefiel.
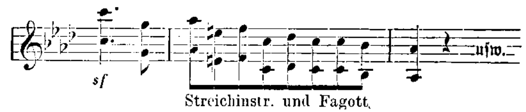
Durch das plötzlich aufsteigende Gewitter findet der Tanz seinen Abschluß. — Gewitter — Sturm. In diesem 4. Satze zeigt sich erst recht Pfitzners Eigenart und hauptsächlich hier hat er die ganze Kritik herausgefordert. Hanslicks Nachfolger wollen eben das „Musikalisch Schöne" nicht verhunzen lassen und auch bei Sturm mit Zylinder und Glacehandschuhen promenieren gehen. — Das pp-Tremolo im Baß gibt die dumpfe schwüle Stimmung an. Im 3. Takte setzen die 2. Geigen mit Achtelfiguren (spiccato) ein.



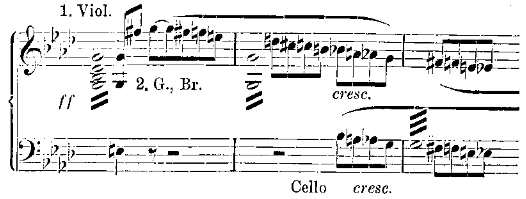
„Undeutlich muß das klingen," ruft Pfitzner den zweiten Geigern zu, die die tüchtig eingelernte Stelle präzis spielten; „das muß flattern — Regentropfen vom Wind vereinzelt hergeweht. Machen Sie es ganz an der Spitze des Bogens geworfen." Das Gewitter bricht los mit dem 21. Takt. Nun kommen alle Effekte an die Reihe, die sich Pfitzner bis jetzt gespart hat. Es gibt keine Schranken mehr — so wie das Element tobt, will er es wiedergeben. Der Rhythmus soll wild sein, die sforzati müssen gerissen werden. Der Blitz muß grell und kurz sein.
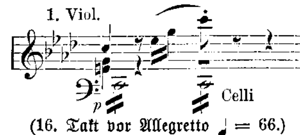


Der Regen prasselt in Strömen vom Himmel. Das Tempo muß ganz rubato sein.



Dann tritt wieder plötzlich Windstille ein und nur fernes Grollen des Donners ist zu hören (Baß 16 Figuren). Vereinzelte Regentropfen fallen wieder (1. Viol. Achtelfig. spiccato). Da bricht es noch einmal los mit vernichtender Macht. Der Wind heult und macht die Bäume ächzen und stöhnen. Die chromatischen Läufe in den ersten Geigen und Celli verlangt Meister Pfitzner mit dem ersten Finger allein ausgeführt.



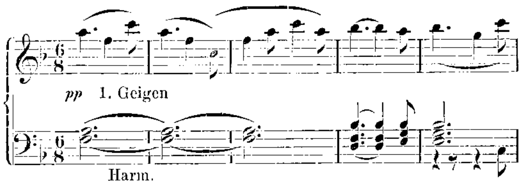
Es muß schauerlich klingen. Noch ein Donnerschlag von furchtbarer Kraft, dann tobt sich das Gewitter langsam aus. Der Himmel klärt sich auf, ein Wetterleuchten zieht noch vorüber.



(16. Takt vor Allegretto ♩ = 66.)

Das Tempo ist bedeutend langsamer geworden und geht in ein gemäßigtes Allegretto über.

Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm. Mit einem aus dem innersten Herzen kommenden Gesang beginnt der Satz.



Pfitzner gibt hier zwei langsame Schläge.

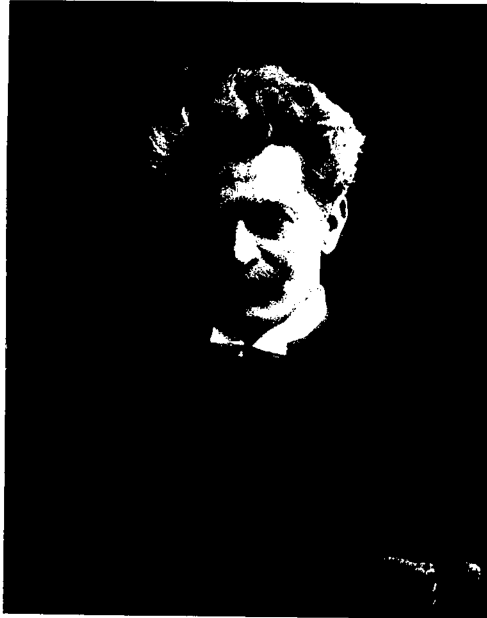
Friede und Freude ist in unsere Brust wieder eingezogen. In allen möglichen Variationen kehren diese Themen zurück (das letzte mit Triller verziert), bis sie einem andächtigen Dankhymnus weichen, der das Gefühl des Menschen, übermannt vom Elementaren der Natur in der schönsten und innigsten Weise ausdrückt.

Ein allmähliches Decrescendo macht Pfitzner bis zum Eintritt der »Sotto voce«-Stellen (bei den Geigern am Griffbrett) und gibt bis zum Schluß sechs Schläge. Ganz verklärt steht Meister Pfitzner am Pult, während er die letzten Takte dirigiert; die Augen hat er geschlossen und seine kleine Gestalt scheint zu wachsen. — Ich habe für ihn ein inniges Dankbarkeitsgefühl. Er hat mir so viel Schönes geoffenbart, daß ich mit neuem Mute meine Ziele in der Kunst verfolgen werde. Endlich hat mich das Schicksal begünstigt, in der Nähe eines so genialen Menschen und Künstlers sein zu dürfen.

Wien, Oktober 1907. **Toni Konrath.**

Das Jubiläum des Philharmonischen Chores zu Berlin.

Am 5. Dezember 1907 waren 25 Jahre verflossen, seitdem ein bescheidenes Häuflein Getreuer sich um einen damals noch recht unscheinbaren Musiker namens Siegfried Ochs geschart hatte, um in Lust und mehr noch in Leid während der ersten Jahre zu ihm zu stehen. In der Folge zu einer großen Institution anwachsend, nimmt jenes Häuflein heute einen ersten Platz ein und der unscheinbare Musiker hat sich einen Weltruf als Leiter einer der best disziplinierten gemischten Chöre verschafft.



Siegfried Ochs,
Dirigent des Philharmonischen Chors in Berlin.

Es wird zunächst interessant sein, über das Werden dieses merkwürdigen Mannes mit dem feingeschnittenen Kopfe einiges Nähere zu erfahren. Die Wiege Siegfried Ochs' stand in Süddeutschland; er ist am 19. April 1858 zu Frankfurt a. M. geboren. Obwohl musikalische Anlagen vorhanden waren, so war doch die Musik als Beruf nicht in Aussicht genommen. Denn Ochs ließ sich nach bestandenem Maturitätsexamen als Chemiestudent des Polytechnikums in Darmstadt einschreiben, wo er allerdings nebenher auch der musikalischen Ausbildung bei Schlösser oblag. Die weitere Etappe in dem naturwissenschaftlichen Studium war die feuchtfröhliche Universitätsstadt Heidelberg. Und hier entfaltete er eine sonderbar vielseitige Tätigkeit am Theater. Bald sang er im Chor mit, bald fungierte er als Korrepetitor, bald spielte er Geige, schlug er die — Pauke, malte er — Dekorationen. Nun stieg in dem so nützlich verwendbaren Musenjüngling die Ahnung auf, daß er vielleicht zu einem rechten Musiker taugen könnte, und so warf er eines Tages alle Lehrbücher der Chemie und Physik in die Ecke, um nach Berlin überzusiedeln. Dort wurde er im Alter von 20 Jahren in die Meisterschule Friedrich Kiels aufgenommen, der als Lehrer des Kontrapunkts an der Königlichen Hochschule einen besonders geachteten Namen hatte. Bei ihm legte Ochs den Grund zu seiner umfassenden musikalischen Ausbildung, die ihn dereinst dazu qualifizieren sollte, mit tiefem Kunstverstand in die Meisterwerke Seb. Bachs einzudringen. Freilich lag dem jungen Künstler nicht allzu viel an der virtuosen Erlernung irgend eines Instrumentes; er wollte vielmehr sich der Kapellmeisterlaufbahn widmen, und gerade hierzu fehlte es damals an geeigneten Lehrern, sowie an praktischer Betätigung. Doch unterliegt es kaum einem Zweifel, daß Ochs bei den Proben des a cappella-Chores, den der nachmalige noch heute lebende Professor Adolf Schulze gegründet hatte, schon lernte, wie „man's machen müsse". Diese Vorführungen mögen auf ihn bestimmend gewirkt haben, dereinst auch einen solchen Chor zu leiten. Auch boten ihm die Vorstellungen im Königlichen Opernhause und Veranstaltungen sonstiger Art vielfach Gelegenheit, sein musikalisches Wissen zu bereichern und sein Urteil zu vertiefen. Nach Kiels Tode wurde er noch Schüler von Heinrich Urban, der als Kompositionslehrer einen guten Ruf genoß. Es ist wenig bekannt, daß Ochs auch als Komponist hervorgetreten ist. Seine persönlich liebenswürdige Art und sein ausgesprochener Sinn für treffenden Witz, wobei er manchen guten und schlechten Kalauer unterfließen läßt (so sprach er z. B. bei der kürzlich stattgehabten Aufführung der „Silvesterglocken" von Bernhard Scholz die ulkigen Worte: Unter persönlicher „Läutung" des Komponisten), befähigte ihn besonders für musikalischen Humor. Er schrieb eine komische Oper „Im Namen des Gesetzes", die in Hamburg 1888 ihre Uraufführung erlebte. Auch ist er der Verfasser der seinerzeit viel belachten parodistischen Variationen (im Stile diverser berühmter Komponisten) über das Volkslied „Kommt ein Vogel geflogen", die unter dem Pseudonym Diego Fischers (Umstellung der Buchstaben von Siegfried Ochs) erschienen sind. Im allgemeinen aber wandte er sich der Komposition nur sehr wenig zu, wie er selbst von seinen eigenen Musenkindern so gut wie nichts wissen will. Tatsächlich spricht man auch heute nur noch von dem „Chorleiter" Ochs, dem in dieser Eigenschaft viele Ehren zugeflossen sind. Seit einigen Jahren ist Ochs Königlich preußischer Professor und jetzt auch Ritter des Roten Adlerordens und des Königlich Preußischen Kronenordens. Als vor zwei Jahren das Kaiserpaar einer Aufführung der h moll-Messe Joh. Seb. Bachs von Anfang bis zu Ende beiwohnte, tat der Kaiser zu Ochs den interessanten Ausspruch: Er (der Kaiser) habe bisher immer Händel für den größten Komponisten gehalten, jetzt aber wisse er, daß dies Johann Sebastian Bach sei!

Wie kam nun aber Ochs zur Gründung seines Vereins? Das ist gar ergötzlich zu hören. Infolge seiner gesellschaftlichen Talente — er plaudert gewandt, begleitet famos am Klavier, dichtet auch gelegentlich — war Ochs in vielen kunstliebenden Berliner Familien bald ein gerngesehener Gast. Zwei dieser musikalischen Salons, die Häuser Friedländer und Sabersky, wußten den jungen Künstler ganz besonders zu schätzen. Alle Mittwoch gab es eine kleine musikalische Soiree, in denen auch ein von Ochs dirigiertes gemischtes Quartett mitwirkte. Hieraus erwuchs allmählich nun ein ganz kleiner Gesangverein, dessen Gründung in eine merkwürdige Zeit fiel. Zwar hatte Berlin seine großen, zum Teil ehrwürdigen Gesangvereine, wie z. B. die Singakademie, dann ferner den Sternschen Gesangverein und einige andere. Aber um die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts war das Berliner Musikleben, wie Prof. Sternfeld in der Festschrift sagen konnte, „erstarrt". Nur der von Alexis Holländer begründete und geleitete, inzwischen leider entschlafene Cäcilien-Verein hielt die Fahne des musikalischen Fortschritts hoch. Ihm verdanken wir die ersten Aufführungen des „Deutschen Requiems" und des „Schicksalsliedes" von Brahms. Er brachte uns den „Christus" und später die „Heilige Elisabeth" von Liszt, dann auch César Francks „Béatitudes". Im übrigen herrschte der strengste Konservativismus, in den 1882 durch Männer wie Hans v. Bülow und Klindworth endlich eine kräftige Bresche gelegt wurde. Auch war die alte Bilsesche Kapelle in die damals neu erstandene Philharmonie übergesiedelt; kurz, die Anzeichen einer neuen Zeit machten sich deutlich bemerkbar. Diesen glücklichen Zeitpunkt erhaschte der „Fortschrittler" Siegfried Ochs: Am 5. Dezember 1882 wurde der neue, bald von allen Seiten angefeindete Gesangverein gegründet.

Mit 11 Mitgliedern fing er an, und ein nicht viel mehr zählendes Häuflein Getreuer trat zum ersten Male am 18. Februar 1883 in einer Wohltätigkeitsvorstellung der „Gesellschaft der Freunde" vor ein größeres Auditorium. Allmählich organisierte sich der Verein und so konnte er nach manchen Mühsalen am 15. Februar 1884 zum ersten Male auch öffentlich konzertieren. Hier schon zeigte sich die Tendenz des Dirigenten, neue und selten aufgeführte ältere Werke den Zuhörern zu vermitteln. Freilich mußte Ochs, um sein Unternehmen nicht zu gefährden (denn an Feinden fehlte es natürlich nicht), bald zu den allbeliebten kompositorischen Paradepferden zurückgreifen, nach denen nun einmal der damalige Zeitgeschmack des Publikums verlangte. Außerdem war mit der Aufführung unbekannter Werke stets ein finanzielles Defizit verbunden, während die anerkannten volle Häuser brachten. Mit diesem Momente mußte natürlich auch gerechnet werden. Es würde nun zu weit führen, wollte man den weiteren Aufschwung des Vereins in seinen Einzelheiten hier genauer verfolgen, wollte man der wachsenden Schwierigkeiten, der groben Anfeindungen und Nachstellungen, Intrigen gedenken, mit denen die junge Institution genügend umgeben war. Unentwegt ging Ochs allen Machinationen zum Trotz seinen Weg, unerbittlich erkämpfte er dem Fortschritt den Weg, mit eiserner Disziplin, ja mit der nötigen „Grobheit" hielt er seinen Verein zusammen. Nach und nach begeisterte sich auch die Presse dafür; man erkannte endlich, welch bedeutender Faktor dem Berliner Musikleben gewonnen war. Glückliche Umstände wirkten mit, auf den Verein die allgemeine Aufmerksamkeit zu lenken. Insbesondere war es ein denkwürdiges, wohl einzig dastehendes Ereignis, das sich am 6. März 1889 vollzog. An diesem Abende dirigierte Hans von Bülow, sich der Unterstützung des Ochsschen Vereins erfreuend, zweimal die 9. Symphonie Beethovens, die in diesem Jahre noch zweimal wiederholt wurde. Im nächsten März folgte eine interessante Novität, und noch dazu eine sehr schwierige: „Wanderers Sturmlied" von dem damals 26jährigen Richard Strauß. Schon jetzt war der Verein auf etwa 200 Sänger angewachsen. Vom Jahre 1891 beginnen die Großtaten Siegfried Ochs'. Zuerst erschien die sehr diffizile Missa choralis für a cappella-Chor von Liszt; dann anläßlich des Musikfestes der Tonkünstler-

versammlung Bruckners „Te deum", über dessen spätere Wiederholung sich der Meister selbst in einem rührend kindlichen Briefe (Anrede: „Wunderbarer Direktor!") enthusiastisch aussprach. Weiterhin folgten Liszts Chöre zu „Prometheus" und Berlioz' Idyll „Die Kindheit Christi", Tinels „Franziskus" (1893), Hugo Wolfs „Feuerreiter" (1894), Berlioz' „Requiem" (11. Januar 1895) und im selben Jahre Sebastian Bachs h moll-Messe, zwei der größten und eigenartigsten Werke der gesamten musikalischen Literatur, die Ochs in das ständige Repertoire aufnahm und mit deren herrlicher, großzügiger Aufführung uns sein Philharmonischer Chor (diesen Titel nahm er auf die Anregung Hermann Wolffs an) bis heute stets erfreut hat. Außer diversen Wiederholungen ließ nun Ochs auch verschiedene begabte neuere Komponisten zu Worte kommen (Kößler, Stenhammar, Arnold Mendelssohn). Da vollzog sich schon Anfang 1900 jene Tatsache, die Ochs für alle Zeiten einen Gedenkstein gesetzt hat: Seine Wiederbelebung der fast in Vergessenheit geratenen Kantaten von Seb. Bach, aus deren gewaltiger Fülle er die grandiosesten ausgesucht hat. Er begann mit „O Ewigkeit, du Donnerwort" und „Nun ist das Heil", zwei Werken, die sich in ihrer lapidaren Größe jedem einprägen, der sie einmal gehört hat. Daß er natürlich seine geniale Kraft auch anderen Werken, wie z. B.

Ein Schreiben von Siegfried Ochs an den Verfasser unseres Artikels.

Liszts „Christus" zuwandte, verwundert niemanden. Am 21. März 1901 fand das erste deutsche Bach-Fest in der hiesigen Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche statt. Hier bescherte Ochs den staunenden Zuhörern gleich fünf Kantaten auf einmal; eine Kühnheit, aber man war begeistert, für die große Idee gewonnen. Bis heute haben sechs Kantatenabende stattgefunden (mit 12 verschiedenen Kantaten). Zu den genannten zwei treten u. a. noch „Christ lag in Todesbanden", „Schlage doch gewünschte Stunde" (Glöckchen-Kantate), „Du Hirte Israel", „Wachet auf, ruft uns die Stimme", und die hochkomischen Arbeiten des Thomaskantors „Der zufriedengestellte Aeolus" und der „Streit zwischen Phoebus und Pan". Inzwischen ging es an eine neue Großtat: Beethovens Missa solemnis (1905); ihr folgte ein Händel-Fest (Israel in Aegypten). Außerdem erwähne ich noch Ursprungs „Frühlingsfeier", Hugo Wolfs „Elfenlied" und „Christnacht", Richard Straußens 16stimmigen Chor „Der Abend" und sein „Taillefer". Bemerkt sei endlich noch, daß der Chor heute gegen 400 aktive Mitglieder hat.

Eine künstlerische Würdigung Meister Siegfried Ochs' ist in der vorstehenden kleinen Geschichte des Chores bereits gegeben. Sein hochentwickelter Sinn für jede sublime und ernste Kunst ließ ihn den rechten Pfad finden, gab ihm die glückliche Idee ein zu einer Neubelebung der klassischen Werke Sebastian Bachs, ließ ihn heldenhaft eintreten für Kompositionen, die sich noch keineswegs durchgesetzt hatten. Sein eminenter Kunstverstand kommt ihm beim Einstudieren zustatten, dazu neben den unerläßlichen sonstigen musikalischen Tugenden eine seltene Energie und Zähigkeit, der er großenteils seine fast unerreichten Erfolge mitverdankt. Das schönste Lob sang ihm und seinem Vereine Prof. Krebs auf dem Festmahle, indem er bemerkte, daß heute der Philharmonische Chor die bedeutendste Institution dieser Art in Deutschland sei. Möge er uns mit seinem genialen Leiter noch lang erhalten bleiben! **Dr. Paul Ertel** (Berlin).

Unsere Künstler.

Max Bruch. — La Mara (Marie Lipsius).

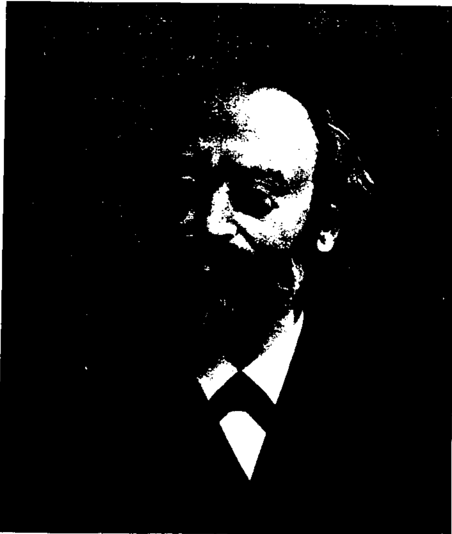
Nicht als Festredner oder Jubiläumslyriker melde ich mich zum Wort. Wenn Max Bruch in diesen Tagen seinen 70. Geburtstag feiert, so wird eine nicht unbedeutende Anzahl von Verehrern der menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit des Komponisten huldigen, ihr Beweise aufrichtiger Hochschätzung darbringen. Fernerstehende lenken bei solchem Anlaß den Blick kühler forschend auf die Taten des Jubilars. Man prüft, man wägt, man vergleicht die von Natur vorhandenen Gaben mit den Resultaten des vollendeten Lebensabschnittes, man versucht, das Fazit zu ziehen, über die Stellung des Künstlers zur Mitwelt, zur Vergangenheit, zur kommenden Zeit Klarheit zu erhalten. Man bemüht sich — frei von beschönigender wie von verkleinernder Betrachtungsweise — das Wesen der Erscheinung zu erkennen, ihren geschichtlichen Charakter festzustellen, ihr Wollen, ihr Können, ihre Ziele und ihre Mittel zur Erreichung dieser Ziele aufzudecken. So nur konnte ich die Anregung des Herausgebers zur Meinungsäußerung über Bruch auffassen. Ein kritischer Beitrag zur Musikgeschichte der Gegenwart, ein von Vorurteilen jeder Art unbeeinflußtes Resumee, eine Charakteristik, die Licht und Schatten gleichmäßig verteilt, schwebt mir vor. —

Seiner künstlerischen Abstammung nach gehört Bruch zu der großen Familie Felix Mendelssohns, deren hervorragendste Repräsentanten außer ihm gegenwärtig noch Karl Reinecke, Friedrich Gernsheim und Bernhard Scholz sind. Auffallende Kennzeichen verbinden alle Mitglieder dieses Kreises: impulsive Lebensäußerungen starken musikalischen Talentes in jugendlichem Alter, überraschende Frühreife in der Behandlung der kompositorischen Technik und der formalen Architektur, stetige Flüssigkeit der melodischen Erfindung, sinnliche Freude am gefälligen Wohlklang und ein oft wunderbar feiner Instinkt für die äußeren Vorbedingungen dieses Wohlklanges. Läßt man die Werke der genannten lebenden Meister, ihrer im Tode vorausgegangenen zahlreichen Gesinnungsgenossen Revue passieren, so muten sie uns an wie eine in die Praxis übersetzte Hanslicksche Lehre vom „Musikalisch-Schönen". Und die Seelenlosigkeit, die geistige Leere und Unfruchtbarkeit dieser spekulativen Aesthetik kann kaum treffender nachgewiesen werden, als durch die Hindeutung auf die schwachen Impulse, welche die Produktion aus ihr geschöpft hat.

Denn selten mehr als ein „Spiel tönend bewegter Formen" bedeutet die Musik der Nachfolger Mendelssohns heut für uns. Um aber diese Künstler nicht mit einem falschen Maß zu messen, dürfen wir nicht übersehen, daß ihr Ideal tatsächlich in dem Hanslickschen Credo enthalten ist, daß ihr Streben nie nach anderen Zielen ging, als sie jener geistreiche Wiener Feuilletonist der Tonkunst unterlegen zu dürfen glaubte. Man mag daher den leitenden Prinzipien der heut in hohen akademischen Würden befindlichen Vertreter einer angeblich klassizistischen Richtung widersprechen — man darf diesen Persönlichkeiten anderseits nicht das Zeugnis vorenthalten, daß sie in einer Zeit unvereinbarer Widersprüche, wenig erfreulicher Dissonanzen zwischen Wollen und Können eine unbestreitbar einheitliche Kunstanschauung repräsentieren. Ihr Kreis ist von Natur aus klein gezogen — indem sie nicht über ihn hinausstreben, indem sie jenes geistige moto perpetuo, das uns andere fortwährend im Atem hält, verleugnen, gewinnen sie zugleich die künstlerische Glätte, das ausgeglichene Ebenmaß, welches unter den Vorwärtsstrebenden nur wenige ganz Große zu erreichen vermögen.

Während eines unruhvollen Lebens, während eines steigen Hin- und Herjagens in der Welt hat Max Bruch Zeit und Gelegenheit gehabt, seinen künstlerischen Charakter zu erproben und zu festigen. Und er hat seinen Weg verfolgt, unbeirrt durch Zeit- und Modeströmungen, ohne sich je auf Experimente einzulassen, ohne an sich selbst herumzudeuteln und über die eigene Persönlichkeit hinaus zu wollen. Von seinen Lehrjahren bei Ferdinand Hiller und Karl Reinecke in Köln an ist er der ihm vorgezeichneten Richtung treu geblieben — in bewußter, aber fruchtbringender Einseitigkeit. Diese Einseitigkeit ist keineswegs als natürliche Folge eines beschränkten Gesichtskreises zu betrachten. Wenige Musiker haben eine so schicksalsvolle Wanderzeit verlebt, wie Max Bruch, wenigen hat das Leben so bunte, abwechslungsreiche Bilder vor Augen geführt. Mußten ihm schon die im Rheinlande verlebten Jugendjahre, der erste Unterricht bei der musikalisch hochbegabten Mutter, die frühen kompositorischen Erfolge mannigfache Anregungen geben und zu immer höheren Leistungen anspornen, so verschaffte ihm mehr noch ein 30jähriges Umherstreifen in der Welt reichlich Gelegenheit, Eindrücke zu sammeln und Vergleiche zu stellen. Teils Studienreisen, teils Berufungen als Dirigent führten den am 6. Januar 1838 zu Köln Geborenen nach Abschluß seiner

Konservatoriumszeit zu vorübergehendem Aufenthalt nach Mannheim (1862—1864), dann nach kürzeren Stationen in deutschen und belgischen Städten über Paris nach Koblenz (1865—1867), Sondershausen (1867—1870), Berlin (1871—1873) und Bonn. Fünf Jahre widmete



Max Bruch.

Bruch hier ausschließlich seinem Schaffen, bis er 1878 als Nachfolger Stockhausens Dirigent des Sternschen Gesangvereines in Berlin wurde, eine Stellung, die er schon 1880 mit der Leitung der Philharmonic Society in Liverpool vertauschte. Auch hier nur ein kurzes Verweilen: 1883 schon übernimmt Bruch für Bernhard Scholz die Dirigentenstellung des Breslauer Orchestervereines — bis ihn 1891 die Berufung als Vorsteher einer Meisterklasse an der Berliner Hochschule für Musik erreicht.

Ein reiches Schaffen geht diesem äußeren Lebenslauf parallel. Ein Schaffen, das auch insofern das Werden des Menschen Bruch spiegelt, als es keine fortschreitende Entwicklung erkennen läßt, sondern wellenförmig, einzelne weit auseinander liegende Höhepunkte durch viele minder interessante Niederungen verknüpft. Zwei Gebieten wendet sich Bruchs Produktionstrieb vornehmlich zu: dem Chorgesang und der Solo-Instrumentalkomposition. Es gibt auch noch andere Werke von seiner Hand: zwei Opern, drei Symphonien, einige Kammermusikstücke und Lieder. Keine dieser Schöpfungen hat dem Namen Bruch Geltung zu erringen vermocht — ja selbst als der Name auf Grund anderer Werke einen guten Klang erworben hatte, ging man jenen Arbeiten respektvoll aus dem Wege. Dauernde Besitztümer der Laien und Musiker sind dagegen die wertvollsten seiner Chorwerke und das hervorragendste seiner durchweg sehr beachtenswerten Kompositionen für Soloinstrumente, das 1. Violinkonzert in g moll, geworden. Daß Bruch sich der Chorkomposition zuwandte, mag nicht zum geringsten Teil auf Jugendeindrücke zurückzuführen sein. In allem, was Bruch für Chor geschrieben hat, lebt jene rheinische Sangesfreudigkeit, jene angeborne Lust an dem natürlichen Wohllaut menschlicher Stimmen, jener eigentümliche Instinkt für die glanzvolle Wirkung vokaler Mittel, welcher das westliche Deutschland charakterisiert. Wie Bruch im Chorsatz mit verblüffend einfacher Technik Effekte zu erreichen weiß, die — als äußeres Klangbild aufgenommen — nahezu grandios erscheinen, wie er innerhalb der durch akademische Regeln gezogenen Grenzen des Satzes, den Stimmen eine blühende, überraschend warme und interessante Koloristik zu verleihen vermag — das ist vielleicht seine beste, fruchtbarste Gabe, die am ehesten unsere Bewunderung erzwingt. Und wenn man sich einmal die geschichtlich erwiesene Existenzberechtigung einer eklektischen Schule anerkennen will, so muß man den Chorkomponisten unbedingt als Meister dieser Richtung nennen. Opern- und Orchesterliteratur werden bedingungslos von der Neuzeit beherrscht, einzig der Chor ist noch den Alten geblieben. Hierfür hat Bruch Werke geschaffen, die ihn populär gemacht haben und seinen Namen wohl auf eine achtbare Spanne Zeit der Nachwelt erhalten werden. Ich nenne neben den bekanntesten: „Frithjof", „Schön Ellen", „Lied von der Glocke", „Odysseus", „Achilleus", noch die drei Messesätze (Kyrie, Sanctus, Agnus Dei), „Das Feuerkreuz", „Moses", „Gustav Adolf". Der geistige Gehalt der meisten Dichtungen ist nicht sehr anregend und tiefgehend — an den Texten schon manifestiert sich der vormärzliche Charakter der Werke. Sie repräsentieren eine gediegene Volksliteratur und erfreuen sich dementsprechend auch in Provinzialgesangvereinen besonderer Beliebtheit.

Etwas andere Physiognomie zeigt das 1. Violinkonzert. In seiner durchweg vornehmen Erfindung, seinem brillanten Violinsatz und seiner originellen Anlage erscheint es mir fast als künstlerisch wertvollstes Erzeugnis Bruchs, als ein Stück, das dauern wird, solange es spielfreudige Virtuosen gibt. Hier hat sich einmal das Wertvollste, was in Bruchs Natur lag, zu bleibender Tat konzentriert, während das, was ihm fehlt, Vergeistigung, Verinnerlichung des Ausdruckes, im Genre des Virtuosenstückes am ehesten entbehrlich war. An diesem Werk erkennt man klar, wie stark und ergiebig die schöpferische Potenz in Bruch ist. Unter den Pseudoklassikern gebührt ihm zweifellos der erste Platz. Nur darf man nicht — wie dies eine Zeitlang beliebt war — die Parallele Brahms-Bruch aufstellen wollen. Denn vor dem heut noch unausgemessenen Reichtum des Hamburger Meisters verblaßt das Bild des zünftigen Akademikers. Bruch ist ein stilles, planetarisches Licht, welches Glanz und Wärme nicht aus Eigenem zu erzeugen vermag, sondern von fremden Sonnen empfängt. Aber in seiner Fähigkeit des Widerstrahlens liegt doch etwas weit über den Durchschnitt Erhabenes. Nichts Blendendes, Faszinierendes, Weltbewegendes — doch etwas Eigenes, an dem man nicht achtlos vorübergehen kann.

Paul Bekker (Berlin).

* * *

In „Westermanns Monatsheften" erschienen vor nunmehr vierzig Jahren, 1867, mehrere biographisch-kritische Essays über die Träger der musikalischen Romantik: Schumann, Chopin und Liszt, die durch formgewandte Stilistik und treffende Charakterisierung Aufsehen erregten. Sie rührten aus der Feder La Maras her und bedeuteten den ersten Schritt auf der journalistischen Laufbahn. Kein Geringerer als Franz Liszt war es, der an dem Aufsteigen eines so vielversprechenden schriftstellerischen Talents wie Marie Lipsius, die unter jenem Pseudonym schrieb, lebhaften Anteil nahm.

Als Leipziger Kind wurde Marie Lipsius am 30. Dezember 1837 geboren. Gelehrtentum und musikalische Kunst gingen in ihrem Elternhause stets eng zusammen, denn ihr Vater war Rektor des durch den Kantor Johann Sebastian Bach weltberühmten Gymnasiums zu Sankt Thomä. Humanistische Bildung und musische Künste also bildeten für Mariens Entwicklung die geeignete und die Geistes- und Seelenkräfte entfalten machende Basis. Ein besonders günstiger Umstand brachte Marie Lipsius mit Liszt und seinem Kreis in Weimar in Verbindung. Aus dem Verkehr mit dem Meister, und durch Personen, Verhältnisse und Stimmungen erhielt die junge Idealistin Anregungen, die auf ihre gesamte schriftstellerische Tätigkeit den größten und auch entscheidenden Einfluß ausüben sollten.



La Mara (Marie Lipsius).

Schon 1868 wurde La Maras Name in den weitesten Kreisen der Musiker und Musikfreunde bekannt und geschätzt durch den ersten

Band jenes „Musikalische Studienköpfe" genannten fünfteiligen Werkes, dessen andere Bände alsdann im weiteren Verlaufe von zehn Jahren (1872–82) erschienen und denen als Ergänzung noch ein letzter Teil („Klassisches und Romantisches aus der Tonwelt") hinzugefügt ward. Jene erste, bereits in vielen Auflagen erschienene Sammlung bot in anziehender Darstellung, in vornehmer Sprache und aus authentischem, teils überliefertem, teils selbstgefundenem Material biographische Essays über klassische und moderne Meister, zu denen die Beiträge des letztgenannten Teils willkommene Ergänzungen und erklärende Einzelheiten hinzufügten.

Daraufhin folgten noch mehrere Monographien kleineren Umfangs über Beethoven und über die Bühnenfestspiele zu Bayreuth, sowie eine interessante Anthologie, die „Gedanken berühmter Musiker über ihre Kunst" zusammenfaßte. Auch Franz Liszts Buch über Friedrich Chopin fand in La Mara eine gewandte und berufene Uebersetzerin und bildete dann den ersten Band der Gesammelten Schriften Liszts in deutscher Ausgabe. Ein neues, reichste Frucht tragendes Feld tat sich für La Mara auf, nachdem ihre „Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten" erschienen waren, die als künstlerische und kulturgeschichtliche Zeugnisse gesammelt waren und bewiesen, wie sehr sich deren Herausgeberin mit der Zeit- und Kunstgeschichte beschäftigt hatte. Diese allerseits mit dem größten Beifalle aufgenommene Briefsammlung bestimmte fernerhin auch La Maras Arbeiten seit dem Jahre 1886. Liszt war aus der Reihe der Lebenden geschieden und es galt nunmehr, die Fülle seines Briefwechsels zu sichten und den Inhalt für die Nachwelt nutzbar zu machen. Unterstützt von der ihr eng befreundeten Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein, gab La Mara 1893 den ersten Band von Franz Liszts Briefen heraus, dem noch weitere sieben Bände sich anschlossen. Noch aber war die Reihe dieser kunstgeschichtlich so ungemein wertvollen Dokumente keineswegs erschöpft. Es erschienen ferner der Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow, dann die Briefe hervorragender Zeitgenossen an Liszt und die Briefsammlung „Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg", die unschätzbare Zeugnisse zur Geschichte nicht allein von Liszt, sondern vielmehr überhaupt zur modernen Musikgeschichte darbieten.

In allen diesen Briefsammlungen tritt uns Liszt entgegen als geistiger und künstlerischer Mittelpunkt, als Reformator und Konservator, als Anreger und Helfer. Die Einleitungen und Anmerkungen, die La Mara mit gründlichem Wissen und umsichtiger Sorgfalt den Briefen von und an Liszt beifügte, sind an sich schon allein ein Stück Darstellung von Kunst und Leben, von Vergangenheit und Gegenwart. Jene Liszt-Korrespondenz findet noch eine Ergänzung im allgemeineren Sinne in der Veröffentlichung der Briefe von Hector Berlioz an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein und der Briefe von Marie von Mouchanoff (geb. Gräfin Nesselrode) an ihre Tochter, worin sich ebenfalls wohl alle hervorragenden Erscheinungen und wichtigen kunstgeschichtlichen Ereignisse während der gewaltigen Zeit der musikalisch-künstlerischen Kämpfe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts abspiegeln, als gegen das Triumvirat Berlioz-Liszt-Wagner eine Welt von Gegnern aufgestanden war.

So dankte La Mara ihrem verstorbenen großen Freunde und Meister Franz Liszt durch eine bedeutende Arbeitsleistung zu seinem bleibenden Ehrengedächtnisse, was sie einst an Kunstlehre und Anregung in so reichem Maße von ihm empfangen hatte. Aber noch immer ist die Reihe jener Liszt-Publikationen nicht erschöpft. Das neue Jahr 1908 soll uns den von Marie Lipsius geordneten Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Großherzog Karl Alexander von Sachsen bringen. Und vielleicht noch manchen anderen wertvollen Beitrag zur neueren musikalischen Zeit- und Kunstgeschichte wird uns La Maras nimmermüde fleißige Hand darreichen!

Eugen Segnitz (Leipzig).

„Tragaldabas" von Eugen d'Albert.

(Uraufführung im Hamburger Stadttheater, Dezember 1907.)

Eugen d'Albert, der starkgeistige, geniale Klaviermeister, ist kein Komponist von Gottes Gnaden. Als Ausübender gewissermaßen schaffend, bleibt er in der Produktion stets nur nachschaffender Künstler. Er gehört zu den Tönesetzern, Tönedrechslern und Töneschmiedern. Diese Leute, die das musikalische Handwerk vorzüglich verstehen, liefern uns den so sehnlichst erwünschten Novitätenbedarf. Mit „Tiefland" hat uns d'Albert erst sein braves Gesellenmeisterstück beschert, eine Oper, die durch glückliche Harmonie zwischen Text und Musik, durch wohlberechnete Bühnenwirkungen dazu geeignet erscheint, Repertoirestück zu werden, trotzdem der absolute Wert der Musik durch den Mangel an Eigenpersönlichem nicht gerade bedeutend anzuschlagen ist. Von „Tiefland" zu „Tragaldabas" ist leider ein beträchtlicher Abstieg. Das ist um so bedauerlicher, als d'Albert vor nicht ganz 10 Jahren mit seinem Einakter „Die Abreise" Hoffnungen auf die Wiedergeburt eines fein-komischen Genres erweckte. Ob d'Alberts Kraft durch die Tiefland-Arbeit erschöpft worden ist, ob er mit gar zu leichtem Sinn hier an seine künstlerische Arbeit gegangen, wer will dies bestimmen? Möglich auch, daß das Buch seines Kompagnons Rudolf Lothar wie mit Bleigewichten seine Inspiration beschwerte und ihn veranlaßte, eine Kompromißoper zu schreiben, in der er zwischen dem fein komischen und derb operettenhaften Stil hin und her zu pendeln sich bemüßigt fühlte. Unbegreiflich bleibt es aber, daß Rudolf Lothar trotz seiner langjährigen Bühnenerfahrung dem Komponisten ein so schwaches Libretto in die Hände spielen konnte. Aber noch unerklärlicher, daß d'Alberts Instinkt nicht den Komponisten von der Bearbeitung eines so unglücklichen Textes fernhielt. Denn schon beim einmaligen Durchlesen muß einem einigermaßen Kundigen sofort die Unzulänglichkeit des Buches klar werden. Nicht die Spur einer sich logisch entwickelnden und belustigenden Handlung. An den Haaren herbeigezogene Komik und ein nur auf Krücken gehender Humor! Wenn der „Tragaldabas" von Eugène Vacquerie nicht mehr Geist und Witz besessen hat als das Lotharsche Machwerk, dann wäre es gewiß nicht der Mühe wert gewesen, daß sich vor 60 Jahren die Gemüter darüber erhitzten. — Ist die Lotharsche Tragaldabas-Gestalt, dieser matte Abklatsch eines Falstaff, überhaupt eine komische Figur? Fehlt ihr nicht dazu das scharfe Profil, der Originalcharakter? Im Grunde genommen ist sie doch nichts anderes als die Operetten-Trottel-Figur, wie wir sie zu Dutzenden kennen, nicht mehr und nicht weniger! Und die ist nicht imstande, unser Interesse 4 lange Akte hindurch wach zu halten. Freilich ist „Der geborgte Ehemann" — der zweite Titel der Oper — an und für sich kein schlechtes Motiv. Auf die Verwertung des Motivs kommt jedoch auch hier alles an. Ja, hätte Lothar in seine Oper, in der der Dialog gänzlich ausgeschaltet ist, bei klar gegliederter und sich steigernder Handlung wenigstens echte Situationskomik hineingetragen, dann wäre die Geschichte noch erträglich. Aber nichts dergleichen. Lothar zieht immer dasselbe Register altverbrauchter Tricks und begeht den größten Fehler darin, daß er die vieraktige Oper um drei zu lang machte. Ich muß offen bekennen, in meiner langjährigen Praxis ist mir selten ein Textbuch begegnet, in dem sich so viel Zerfahrenheit mit Witzlosigkeit paarten, wie in dem Lotharschen Libretto, das im letzten Akte geradezu wie eine Blasphemie wirkt. — Um diese textliche Mißgeburt hat Eugen d'Albert nun ein ganz merkwürdiges musikalisches Gewand gehängt: ein auf Atlas genähtes, in den buntesten Farben schillerndes, zusammengeflicktes Kattunkleid. Hätte d'Albert den Mut besessen, eine regelrechte Operette aus dem Zeug zu machen, würde man nicht so in Harnisch geraten. Aber der Komponist, sonst doch ein so feinfühlender Künstler, hat die Geschmacklosigkeit begangen, zu einer scheußlichen Zwittergattung zu greifen, zu einer Stilverquickung der heterogensten Elemente. Erhält man nicht geradezu einen Backenstreich, wenn nach all den Trivialitäten der vorhergehenden Akte der Tonsetzer zu Anfang des vierten Aktes mit einem endlos langen, larmoyanten Sonnenaufgangs-Vorspiel alle seine früheren Sünden wieder wett machen möchte? Ist auf die Dauer die ewige rhythmische und harmonische Umwandlung des kindlichen Tragaldabas-Motivs auszuhalten? Weiß der Himmel, wie viele Male dieses billige Leitmotiv umgeknetet wird. Die nie aussterbende Sorte musikalischer Hellseher mögen diese Art von Leitmotivbehandlung geistreich finden. Ich lasse mich aber nicht zu dieser Ansicht bekehren und bekenne offen, daß ich solches Musizieren als den Ausfluß künstlerischer Impotenz ansehe, eine Impotenz, die auch durch die raffiniertesten orchestralen Mittel und Mittelchen nicht zu verdecken ist. D'Albert beherrscht den Orchesterapparat mit der Souveränität aller modernen Künstler; das wird ihm niemand absprechen wollen. Wohl selbst das Unvermögen seiner melodischen Erfindung, den Originalitätsmangel seiner Themen und das Hausbackene seiner musikalischen Sprache einsehend, glaubte der Komponist mit kleinen kontrapunktischen Kniffen, mit harmonischem Aufputz, vor allem aber mit instrumentalen Effekten und Witzen die Schäden zu verschleiern. Aber es ist alles vergebliche Liebesmüh'. Wer sich abmüht, geistreich und witzig zu sein, ist es meistens nicht. Humor läßt sich nicht kommandieren. So viel Pfeffer und Salz d'Albert seinem Ragout beigemischt hat, die Kost ist dadurch nicht schmackhafter geworden. Aller Spuk der Holzbläser, alle die gestopften Töne der Blechbläser, selbst die Hilfe des Xylophons nützen nichts. Die Gemeinplätze der Musik sind nicht fortzuwischen. Schärfste Gewürze verfangen nicht, auch nicht das angewandte französisch-lyrische Parfüm. Die Inspiration fällt von einer Ohnmacht in die andere. Einem d'Albert das sagen zu müssen, wird mir nicht leicht. Aber da heute so oft und gern mit verschiedenem Maße gemessen wird, so ist es heilige Pflicht der Kritik, ganz unbeschadet des Ansehens der Person, die offene Wahrheit zu bekennen. D'Albert wird wohl selbst herausgefühlt haben, daß der Erfolg kein unbestrittener war, und daß der Jubel, der ihm als Klavierspieler entgegengebracht wird, denn doch aus weit ehrlicherem Herzen kommt. Die Aufführung der Oper, die dem Kapellmeister Brecher eine sorgsame Vorbereitung, Herrn Zelenko eine stimmungsvolle Inszenierung verdankt, war ganz vorzüglich. Von den Darstellern sei Herr von Scheidt als glänzender Vertreter der Titelrolle hervorgehoben, der damit eine neue Probe seiner hervorragenden Begabung für das Buffo-Fach gegeben hat.

Rudolf Philipp.



Etwas von Paganini.

Nachdem, wie seinerzeit berichtet, der jugendlichen englischen Violinistin **Vivien Chartres** die seltene Ehre zuteil geworden war, auf der Geige Paganinis in einem Konzert zu Genua zu spielen, ist das Interesse für dies Instrument und seinen ehemaligen genialen Meister wieder von neuem erwacht. Es scheint, als ob der Name Paganini, bei besonderer Gelegenheit genannt, noch immer einen magischen Zauber ausübe, wenn auch das ehemalige „Paganini-Fieber“ bei uns Enkeln jener Zeit kaum mehr zum Ausbruch kommen wird. Zu unseren heutigen Abbildungen möge folgendes als Erläuterung dienen. Ueber das Geburtshaus des „Hexenmeisters“ auf der Geige (siehe unten) schreibt **Paul Stoeving** in seinem neuen Werk „Von der Violine“:

„In einem engen Gäßchen in Genua, nicht weit vom Hafen steht ein wenig einladendes, rosa-getünchtes Haus mit grünen venetianischen Jalousien. Jeder Eckensteher in der Nachbarschaft wird dir den Weg dahin weisen, aber du kannst es kaum verfehlen — „La casa di Paganini“ mit seinem in Stein gehauenen hübschen Schreine der Madonna, unter welchem eine Marmortafel die Inschrift trägt:

„Il Giorno XXVII. di Ottobre dell
Anno MDCCLXXXII.,
Nacque
A decoro di Genoa a
Delizio del Mondo
Nicolò Paganini
Nella Divina Arte dei Suoni
Insuperator Maestro.“

In diesem Hause, im 3. Stockwerk, das aus drei kleinen Räumen mit Küche und Vorsaal besteht, wurde der große Virtuose geboren. Hier wuchs Nicolo auf, ein zartes empfindsames Kind von einer wunderbaren musikalischen Frühreife.

Sein Vater, sagt man, verfuhr sehr hart mit dem Knaben (obwohl Conestabile ihn zu verteidigen sucht); in jedem Falle ist ziemlich sicher anzunehmen, daß der kleine Bursche nicht auf Rosen gebettet war. Denn wie talentiert auch ein Kind sein mag, wie sehr Nicolo seine kleine Geige geliebt haben mag, ein Kind ist ein Kind mit kindlichen Begierden und Wünschen. Das fröhliche Lachen, das Geschrei gleichaltriger Buben auf der Gasse drunten muß ihm manch schmerzliches Bedauern ins junge Herz getragen haben. — So zeitig fängt oft das musikalische Genie sein lebenslanges Opfer an.



Paganinis Geburtshaus in Genua.
Aus Paul Stoeving „Von der Violine“. Photographie von A. Noack in Genua.

Armer kleiner Knabe, der da in jener Kammer mit Tonleitern und Arpeggien eingeschlossen saß, derweilen ihm das Herz vielleicht so voll von Wünschen war wie drüben jene blaue See voll heitrer weißer Segel. — Bedauern für alle Wunderkinder! Ein ganzes Leben voll Erfolg, ein Ozean von schmeichelnder öffentlicher Gunst kann nicht das kleine Wässerchen ersetzen, an dem die Kinderseele in süßem, unbewußtem Frieden spielen sollte. — So also goß das eingeschlossene,



Paganinis Violine im Rathaus zu Genua.
Photographie von A. Noack in Genua.

phantastisch aufgeweckte Kind sein Denken, Sinnen, Trachten in seine technischen Studien. Das Klötzebauen, Kugel-Spielen anderer Kinder wurde ihm zum Spiel mit Terzen, Sexten und Oktaven; und statt von Blumen, die an Wiesenwegen wachsen, einen Strauß zu winden oder Muscheln und seltene Steine zu suchen, die das große, geheimnisvolle Meer auswirft, rang er dem harten Griffbrett seine technischen Geheimnisse ab.“

Und nun zur **Geige Paganinis**, die die Stadt Genua, gleich einer Reliquie, in einem in einer Mauernische eingelassenen Glaskasten verschlossen, im Palazzo Municipale aufbewahrt (siehe oben). Das Instrument stammt aus dritter Periode des berühmtesten Guarnerius, die nach 1740 einsetzt. Diese Instrumente sind von großem Patron, in Arbeit und Lack mustergültig und außerordentlich tragfähig und großartig im Klang. Die Guarneri Paganinis, der sie beinahe ausschließlich spielte und seine Kanone nannte, zeichnete sich besonders durch einen metallreichen kraftvollen Klang der G-Saite aus. Bemerkenswert ist auch, wie dieses Instrument in die Hände des großen Künstlers kam. Er sollte in Livorno in einem Konzert spielen. Aber sein Auftreten wurde dadurch, daß etwas an seiner Geige passierte, in Frage gestellt. Ein Dilettant, der dies erfuhr, erbot sich, ihm sein Instrument zu leihen. Paganini nahm an und spielte die Geige, eine Guarnerius. Als er sie nach dem Konzert dem Eigentümer zurückgeben wollte, bat ihn dieser, sie zu behalten, da er sich nicht dazu entschließen könne, wieder darauf zu spielen, nachdem Paganini sie gebraucht. Sie wurde Paganinis Lieblingsgeige, und er hat, schon sterbend, noch nach ihr verlangt und „spielte, wie nur Engel spielen können.“* Paganini hat sie testamentarisch seiner Vaterstadt vermacht. Joseph Guarnerius del Gésu genoß vor 1820 noch keinen besonderen Ruf als Geigenbauer. Paganini war es, der ihn der Vergessenheit entriß und ihn bald in die Mode brachte, ähnlich wie Bériot den Geigenmacher Paolo Maggini. Die Geige Paganinis wurde nur sehr selten gespielt. Zum erstenmal geschah dies durch Paganinis einzigen Schüler, den berühmten Virtuosen Camillo Sivori im Jahre 1864, außerdem einmal im Oktober 1896. Es sind der Stadt Genua für das Instrument vergeblich schon 100000 Mk. geboten worden.

Das Instrument hat einen Lack von dunkelrotem Grundton und ist an der Stelle, wo das Kinn die Geige gewöhnlich zu halten pflegt, stark abgenützt. Ebenso zeigt sich an dem Rande der geschwungenen Einbiegung der Decke sowohl an der G- wie an der E-Saite eine starke Abnutzung, die ohne Zweifel von der Berührung

* **Stoeving** schreibt dagegen: „Die beispiellose Fertigkeit im Vom-Blatt-Spielen trug Paganini in Livorno infolge einer Wette seine spätere Lieblingsgeige ein.“

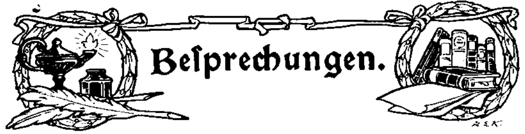
mit dem Bogen herrührt und für die Energie spricht, mit welcher Paganini seine Passagen auszuführen pflegte. Auch die rechte Seite des Halses, da, wo die Hand bei hohen Positionen liegt, ist stark abgescheuert, während auf der rechten Seite des Griffbrettes eine tief eingegrabene Furche entlang läuft. Die Unterseite der Geige ist zweiteilig, aus dem herrlichsten Ahornholz geschnitten. Hier zeigt sich eine stark abgenutzte Stelle am Grunde der niederen Kurve, wo die Geige an die Brust gedrückt wurde, außerdem auf der obersten Wölbung in der Mitte ein großer abgescheuerter kreisrunder Fleck, der deutlich erkennen läßt, daß Paganini das Instrument während der Pausen nicht in den Kasten, sondern achtlos irgend wohin legte, wofür auch die ganz flach abgescheuerte Unterseite der Schnecke der Violine spricht. Die Schnecke ist wunderschön und fein geschnitten. Der Steg ist ziemlich niedrig, sehr einfach und hat merkwürdig dünne Füße; der Sattel oben an der Schnecke besteht aus Elfenbein. Leider soll die Geige, wie dies ja bei allen derartigen Instrumenten der Fall ist, die in Museen oder Sammlungen jahrelang unberührt und ohne Pflege aufbewahrt werden, stark gelitten haben. Vielleicht ist man in Genua jetzt zu der Einsicht gekommen, daß diese kostbare Paganini-Reliquie dem sicheren Ruine entgegengehen muß, wenn man sie in Zukunft weiter wie eine Mumie behandelt. Diese Befürchtung, die die „Zeitschrift für Instrumentenbau“ äußert, hatten auch wir in der „Neuen Musik-Zeitung“ schon angedeutet. Ein bekannter Geigenbauer aber sagte uns, daß die Leute in Genua die Geige kaum aus der Hand geben würden — etwa leihweise an einen Virtuosen —, sie seien „zu mißtrauisch“.



Karikatur von Paganini.

Ein interessantes Stück hat uns Musikdirektor M. Kaufmann in Karlsbad i. B. freundlich zur Verfügung gestellt: Es ist das ein Porzellanteller mit dem Bilde Paganinis, das wir in der Reproduktion nebenstehend wiedergeben. Herr Kaufmann hat über den Teller folgendes erfahren: Vor Jahren brachte ein Artist, Schäfer mit Namen, das Original des Bildes mit der eigenhändigen Schrift Paganinis, von dem er es bekommen hatte, um es auf Porzellan malen zu lassen. Aus unbekanntem Grunde wurde dann aber der Teller mit dem Bild nicht abgeholt, so daß er jahrelang in Karlsbad unbeachtet liegen blieb, bis ihn Herr Kaufmann fand. Da wahrscheinlich das Originalbild nicht mehr zu finden ist, so ersetzt dieser Teller das Original. Der Teller wurde als einziges Exemplar seiner Art hergestellt. Paganini muß dies Porträt als gut anerkannt haben, da er es mit seiner eigenen Unterschrift versah und zum Geschenk machte. — Zwei zeitgenössische Karikaturen des großen Geigers mögen unsere kleine Bilderkollektion ergänzen.

Nicht unangebracht ist schließlich auch bei dieser Gelegenheit eine Aeußerung des Prager Musikschriftstellers und Komponisten Rud. Freiherr Procházka über Paganini als Komponisten. Herr Procházka schreibt uns: „Die Auffindung Paganinischer Manuskripte in Perugia weckte im deutschen Blätterwalde wieder einmal jene Geringschätzung des berühmten dämonischen Geigenvirtuosen als Komponisten, die leider ebenso verbreitet wie unbegründet ist. Es wäre nachgerade an der Zeit, mit einem Vorurteil zu brechen, das einer merkwürdigen Unkenntnis vieler jener Kompositionen und ihres tatsächlichen Gehaltes entspringt. Wenn nicht in einer Note Paganinis wahrlich mehr Musik steckte als in all den Kritikern zusammen, die über jene „Virtuosenwerke“ — offenbar ohne sie studiert zu haben — verächtlich die Achsel zucken, dann hätte sicherlich nicht ein Rob. Schumann (von Liszt zu schweigen!) sich zu liebevoller Bearbeitung eines Paganini-Werkes herbeigelassen, voll Pietät, „die ein so mächtiger verehrter Geist gebietet“, er hätte aber noch viel weniger so verehrungsreiche persönliche Worte für den Meister und seine Werke, und in diesen selbst „so viel Demanthaltiges“ und „an poetischer Idee“ gefunden, wie jedermann in Schumanns Schriften — nachlesen kann. Hält doch dieser Poet-Musiker kat exochen z. B. die zweite Nummer jener „Capricen“ allein für hinreichend, Paganini eine erste Stelle unter den neueren italienischen Komponisten zu sichern. Florestan nennt ihn hier einen „italienischen Strom, der sich auf deutschen Boden mündet“. Also hands off und lieber den Hut gezogen vor einem so „mächtigen und verehrten Geiste“! Im übrigen warten wir doch, glaube ich, den „zweifellos wertlosen“ Fund von Perugia erst ruhig ab. Muß denn immer schon gleich im voraus drauf losgeschlagen sein?“



Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung.

Auch auf dem Gebiet des Liedes treten heute, bald in schroffem Gegensatz zueinander, bald sich einander nähernd, zwei Richtungen zutage: die mehr konservative, die stets auf Einhaltung der melodischen Linie und eine klare, musikalisch unmittelbar ansprechende und verständliche Harmonie in der Begleitung bedacht ist, und die fortschrittliche jener Tondichter, deren Bestreben es ist, die bisherigen Ausdrucksformen in Melodie und Harmonie durch neue zu ersetzen. Wir müssen beiden Richtungen gerecht zu werden suchen. Wir dürfen uns durch manche Härten und unserem Ohr ungewohnte Tonschritte und Tonverbindungen der modernen Richtung nicht abschrecken lassen, wofern ein gesunder musikalischer Sinn und ein ernstes Ringen und Streben nach Wahrheit und Schönheit im Ausdruck sich offenbart; wir wollen aber auch die konservative Richtung nicht verachten, wenn in den hergebrachten Formen noch ein lebendiges persönliches Empfinden kräftig genug sich ausspricht. Wo freilich auch dieses zu vermissen ist, oder wo das Bestreben, Neues um jeden Preis zu produzieren, dem musikalischen Ohr geradezu Ungenießbares bietet: da ist es wohl das Recht des Rezensenten, die betreffenden Produkte einfach mit Stillschweigen zu übergehen.

Wir beginnen mit Kompositionen der konservativen Richtung aus dem Verlage von P. Pabst in Leipzig:

Franz Moritz. Der einzige Fehler, op. 44 (80 Pf.). Sommer, op. 45 (80 Pf.). Zwiefacher Lenz, op. 49 (1 Mk.). Mainacht, op. 58 (1 Mk.). Diese Lieder sind frisch erfunden, melodisch, sanglich in schlichtem harmonischen Gewand.

Joseph Eizenberger. Liebesglück für Mezzosopran oder Bariton (1 Mk.). „Lieb Seelchen, laß das Fragen sein!“ (80 Pf.). Getrost (80 Pf.). An die Entfernte (80 Pf.). „Der Herbstwind rüttelt die Bäume“ (1.30 Mk). Auch diese Lieder sind, ohne Anspruch auf besondere Originalität zu machen, von ansprechender Melodik, warm empfunden, und mit einfacher, doch oft recht wirksamer harmonischer Begleitung ausgestattet.

Käthe Koppebele. Vier Liebeslieder für eine mittlere Stimme, op. 12 (2 Mk.). In melodisch wie harmonisch schlichter, meist ruhig und in rhythmischem Gleichmaß dahinfließender Tonsprache spricht die Komponistin zu uns in diesen gemütvollen Liedern, zu denen sie den Text selbst verfaßt hat.

Armin Knab. Zwei Lieder für eine mittlere Stimme. 1. Die Liebste spricht. 2. Ich halte ihr die Augen zu (je 80 Pf.). Gefällige, leicht ins Ohr fallende Weisen, die ja immer Liebhaber finden in weiten Kreisen.

Paul Kraus. Liebestraum und ew'ger Traum, op. 202. Von prickelnder Melodik, im Operettenliederstil.

Franziskus Nagler. Fünf lyrische Gesänge, op. 35. 1. Sehnsucht. 2. „Gekommen ist der Maie.“ 3. Träumerei (je 80 Pf.). 4. „Blau liegt der See“ (1.20 Mk.). 5. „Ein Blick in deine Augen“ (80 Pf.). Fr. Nagler nähert sich mehr der modernen Richtung: eine freiere Modulation und größere harmonische Ausdrucksfähigkeit, mitunter auch ein deklamatorisches Pathos kennzeichnen diese Gesänge. Ein starkes Empfinden spricht sich aus besonders in Nr. 1, von zarter Lyrik ist Nr. 2. Auch in den andern Gesängen begegnen wir manchem Ansprechenden, Feingestimmten.



Karikatur von Paganini.

Gleichfalls noch der konservativen Richtung zuzuzählen sind die folgenden im Verlag von Chr. Friedr. Vieweg in Berlin-Groß-Lichterfelde erschienenen Werke:

Oskar Wermann. Geistliche Sologesänge mit Begleitung der Orgel (des Harmoniums) oder des Klaviers, op. 143. Drei Gedichte von R. Kögel. 1. O singe, mein Herz. 2. Totenfest. 3. Werdet voll Geistes, op. 145. Vier geistliche Lieder. 1. Heiliges Lied. 2. Hold wie der Tauben Flügel. 3. Um den Abend wird es licht. 4. Gebet vor der Trauung. Preis je 1.50 Mk. Diese durchweg edel gehaltenen, in Melodie wie in Harmonie gleich ausdrucksvollen, herzansprechenden Gesänge sind zur häuslichen Erbauung wie zum Vortrag in der Kirche

bestens zu empfehlen. Sie sind für hohe wie tiefe Stimme zu haben, nicht allzuschwer in der Ausführung, sanglich und dankbar. Die meist vierstimmige, polyphone Begleitung schmiegt sich bei aller Selbständigkeit schön dem Gesange an, ein warmer Hauch der Andacht weht uns aus den Gesängen an.

Kurt Hösel. Daheim. Waldeinsamkeit. Bitte (je 1 Mk.). Die Nachtigall. Frühlingsgedränge (je 1.20 Mk.). Schilflieder von N. Lenau: 1. Drüben geht die Sonne scheiden. 2. Trübe wird's. 3. Auf geheimem Waldespfade. 4. Sonnenuntergang. 5. Auf dem Teich (zusammen 2 Mk.). Diese Lieder sind sämtlich auch mit Orchesterbegleitung zu haben. Die Schilflieder sind für Männerstimme (Bariton) gesetzt. Ferner Orakel (1.50 Mk.). Schnitter Tod (1 Mk.). Der Schäfer (1 Mk.). Gebet (1 Mk.). Ferner: Katzenlieder aus O. Speckters Katzenbuch, gedichtet von G. Falcke, Heft 1 und 2 (je 1.50 Mk.). In den Gesangkompositionen K. Hösels offenbart sich eine natürlich quellende Erfindungskraft. Die verschiedensten Stimmungen weiß der Komponist glücklich zu erfassen und geschickt zum musikalischen Ausdruck zu bringen. Die Deklamation läßt in der Regel nichts zu wünschen übrig. Die Klavierbegleitung ist harmonisch reich und mannigfaltig und nicht ohne glückliche charakteristische Züge. Als besonders ansprechend ist hervorzuheben: Waldeinsamkeit, Bitte, und Frühlingsgedränge. Ein reizender Humor begegnet uns in den „Katzenliedern", die in meist lustigem und schelmischem, mitunter klagendem oder wichtigtuendem Gesang, unterstützt durch eine feine tonmalerische Klavierbegleitung, allerlei Episoden aus dem Katzenleben uns vorführen.

Himmlische Musik. Heft 7. Für alle Zeit. Bearbeitet von Karl Reinecke. Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Die gediegene Sammlung geistlicher Lieder, Gesänge und Arien, nach dem Kirchenjahr geordnet, konnte schon öfter an dieser Stelle empfohlen werden. Heft 8 enthält Gesänge von A. Becker, Fr. Schubert, Beethoven, C. Löwe, C. Reinecke, und zum Schluß das tiefempfundene Nachtgebet Rob. Schumanns aus Genoveva: „O du, der über alle wacht."

Dr. A. Schüz.

Gerhard von Keußler: Auferstehung und Jüngstes Gericht. Fresko für Orchester und Rezitation. Im Verlage von Breitkopf & Härtel hat ein Herr Gerhard von Keußler ein „Fresko" für Orchester und Rezitation erscheinen lassen, das den Titel führt Auferstehung und Jüngstes Gericht. Das Werk ist Julius Buths gewidmet, meines Wissens aber bis heute — Mitte Oktober 1907 — noch nirgends zur Aufführung gelangt. Und das ist sehr schade; denn ich schätze die Aufnahme, die ein ernstes, kunstverständiges Publikum einem Werke bereitet, für viel wertvoller, als die sachkundigste Kritik. Wie oft hat sich die letztere in ihren Aussprüchen schon geirrt! Wie vielen Werken wurde bei ihrem Erscheinen das Totenlied gesungen, die heute noch lebendiger wirken, als am ersten Tage! Bei Herrn von Keußlers „Fresko" freilich scheint sich die Sache wesentlich anders zu verhalten. Niemals ist mir eine Arbeit vorgelegen, die so viel „Unmusik" enthält, wie diese. Ja, wirklich Unmusik; denn Musik kann man dieses plan- und formlose Aneinanderreihen von Takten, das jeder inneren Notwendigkeit entbehrt, nicht nennen. Von einer Durcharbeitung, wie sie allen großen Meistern, auch modernen, eigen ist, findet sich nicht eine Spur. Dem Leser der Partitur kommt der Komponist dadurch entgegen, daß er die Situation durch Ueberschriften und beigefügte Worte erklären will, so z. B. „Schlummer der Toten", „erste Anzeichen einer Unruhe in den Gräbern", „Weckrufe der Wärter", „die Gräber tun sich auf", „die Erwachten entsteigen den Gräbern", „Dankgesang der Auferstandenen" usw. usw., wie der Hörer sich in diesem Tohuwabohu zurecht findet, das mag er mit sich selbst ausmachen. — Auf eine kritische Würdigung der Arbeit will ich weiter nicht eingehen. Nach den Begriffen, die ich bisher von Musik hatte und an denen ich auch ferner festhalte, rubriziert dieses „Fresko" nicht unter diese Kunst; als Berichterstatter einer Musikzeitung bin ich daher der Mühe überhoben, meine Meinung über das Werk weiteren Kreisen mitzuteilen.

Prof. Heinrich Schwartz (München).



Kunst und Künstler.

— Beethoveniana. Der Wiener Kunst- und Archivforscher Alexander Hajdecki teilt in der Neuen Freien Presse mit, daß es ihm gelungen sei, eine größere Anzahl bisher unbekannter Briefe Beethovens sowie das Konzept zu einer Denkschrift, von der die Oeffentlichkeit bisher ebenfalls keine Kenntnis hatte, aufzufinden. Die Briefe, erzählt Hajdecki, und das Konzept der Denkschrift — es umfaßt 47 volle Quartseiten — befanden sich im Besitze einer Wiener Familie, an die sie direkt vom Adressaten gelangt waren. Dieser Adressat war der im Jahre 1850 verstorbene Publizist Bernard, ein seinerzeit geschätzter Librettist, der auch als Redakteur der Wiener Zeitung journalistisch tätig war. „Wie ich zu diesen Briefen gekommen bin und warum sie so lange unbekannt geblieben sind, darüber will ich mich gegenwärtig noch nicht äußern. Ich kann das gesamte Material, das auch Briefe von Schmerling und Strauß-Vater enthält, überhaupt erst nach eingehendem Studium veröffentlichen. Die Beethoven-Briefe stammen aus den Jahren 1816 bis 1823, also aus einer bewegten Lebensepoche des großen Künstlers, und sie sind, wie ich glaube, ein wichtiger Beitrag zur Kenntnis von Beethovens Seelenleben und Schaffensart. Für ihre Echtheit sprechen Form und Inhalt gleichmäßig. Die charakteristische Handschrift des Meisters ist nicht zu verkennen. Die Denkschrift befaßt sich mit der Vormundschaft Beethovens über seinen Neffen Karl, der ihm bekanntlich schwere Sorge bereitete. Ueberdies ist in den Briefen von einem Oratorium die Rede. Es ist ein Faszikel mit 24 Briefen meist größeren Umfanges; einige von ihnen dehnen sich über zwei Briefbogen aus und sind acht Seiten lang. Mitteilungen oder Herzensergüsse an den Freund, die für das Wesen Beethovens von dem allergrößten Werte sind, wie sie über manche nicht ganz aufgehellte äußere Vorkommnisse im Leben des Meisters interessante Aufschlüsse geben." Auf diese Briefe darf die musikalische Welt mit Recht gespannt sein.



Porzellanteller mit dem Bildnis Paganinis.

— Von den Theatern. Die feierliche Eröffnung des Weimarischen Hoftheaters findet am 11. Januar statt. Neben der künstlerischen und historischen Bedeutung dieses Aktes ist die Tatsache von Interesse, daß der Bauherr, Großherzog Wilhelm Ernst, der die Mittel zu dem glänzenden Neubau und zu der Ausstattung bewilligt hat, zu dieser Eröffnungsvorstellung in seinem Namen durch die Generalintendanz einladen läßt, die Zusagenden also Gäste des Fürsten sein werden. Auf das Festspiel von Richard Voß, Musik von Felix Weingartner, folgt Goethes Vorspiel auf dem Theater aus dem Faust. Daran schließt sich nach einer Pause „Wallensteins Lager", die Festwiese aus den „Meistersingern" beendet den Abend. Weiter melden die Blätter, daß der Großherzog die großen Kosten für die Verstärkungen des Opernchores und des Orchesters bewilligt habe, so daß alles in allem Weimar eine so reich dotierte Hofbühne erhält, wie nur irgend eine Residenz im Reiche. — Hoffentlich profitiert „die Kunst" in erster Linie von der durch so reiche Dotierungen geschaffenen Lage.

— Eine Wiedereinführung des Bassethornes wird das neue Werk Rich. Straußens, das Musikdrama „Elektra", zur Folge haben. Richard Strauß schreibt nämlich in „Elektra" unter den 8 Klarinetten (Es-Klarinette, 2 B-, 2 A-Klarinetten, 2 Bassethörner und Baßklarinette in B) auch dieses abgekommene Instrument vor. Wie die frühere Wiedereinführung der Oboe d'amour (Sinfonia domestica), so ist auch diese Neuerung mit Freuden zu begrüßen, da mit dem Verschwinden der Bassethörner mit ihren düsteren und weichen Klängen das Orchester zweifellos eine Einbuße an Ausdruckskraft erlitten hat. Bekannt ist, daß das Bassethorn Mozarts Lieblingsinstrument war;

er hat es im „Titus“ wie auch in seinem „Requiem“ hervorragend verwendet. Mendelssohn war unsers Wissens noch der letzte, der für dieses Instrument geschrieben hat (2 Konzertstücke für Klarinette und Bassethorn). Nun aber wird man sich wohl oder übel wieder mit seinem Bau und seiner Handhabung beschäftigen müssen, da Meister Strauß sich seiner bedient, um den Klarinetten-Chor in der Alt-Lage zu vervollständigen bezw. zu ergänzen. H. F. Sch.

Die alte Geschichte. Zum Kapitel „musikalischer Fortschritt“ teilt die „Frankf. Ztg.“ einen interessanten Beitrag mit: In den neuesten Annales de Jean Jacques Rousseau findet sich eine Notiz über eine musikalische Komposition des großen Denkers. Es handelt sich um die durch die Genfer Bibliothek im Jahre 1905 in Paris ersteigerte gestochene Partitur zu „Daphnis und Chloé“ mit genauem Titel: „Fragmente von ‚Daphnis und Chloé‘, Komposition des ersten Aktes, Skizze des Prologes und verschiedene Stücke, die für den zweiten Akt und das Divertissement vorbereitet sind. Text von ***, Musik von J. J. Rousseau usw.“ Prof. Kling am Genfer Konservatorium sagt von diesem Bande, daß er 12 Seiten gedruckten Text und 167 Seiten gestochene Noten enthält. Auf Seite 163 findet man folgende Anmerkung Rousseaus zu verschiedenen Skizzen von Gesängen: „Meine Absicht bei diesen kleinen Szenen ohne Orchestermusik ist, das Orchester und das Ohr des Zuhörers ausruhen zu lassen und die Orchestereinsätze und die großen Arien angenehmer zu machen, so daß man sich auf sie freut. Das schreckliche und anhaltende Getöse in den Opern von heutzutage macht sie für mein Ohr geradezu unerträglich und, wie ich glaube, für einen jeden, dessen Ohr sensibel und zart ist, der Geschmack hat und dessen Organe durch das jetzt übliche Getöse noch nicht verroht sind.“ Ganz wie bei uns. Und wie setzt sich das Orchester von „Daphnis und Chloé“ bei Rousseau zusammen? Abgesehen von den Streichern aus 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Klarinetten, 2 Posaunen und 2 Flöten. Das also war das Orchester, das denjenigen, die sich etwa daran ergötzten, den Tadel der Geschmacklosigkeit und verrohter Organe einbrachte. Ein lehrreiches Geschichtchen.

— Richard Strauß und das Hamburger Warenhauskonzert. Durch die gesamte Tagespresse war eine Mitteilung gegangen, daß Dr. Richard Strauß in Hamburg ein vom Warenhaus H. Tietz veranstaltetes Konzert dirigiert habe. Herr Strauß teilt nun der „Allgem. Musikzeitung“ nachträglich mit, daß ihm die Tatsache, das betreffende Konzert sei von der Firma Tietz arrangiert worden, gänzlich unbekannt gewesen sei. Er wäre vielmehr von der Konzertagentur Nagel in Hannover für einen populären Richard Strauß-Abend mit dem ersten Hamburger Orchester engagiert worden und das Konzert hätte im vornehmsten Konzertsaal Hamburgs, im großen Konventgartensaal, stattgefunden. Soviel ihm später bekannt geworden sei, habe die Firma Tietz lediglich mit dem Verkauf der Billetts, ähnlich wie in Berlin Wertheim, zu tun gehabt. „Wir hielten es,“ schreibt die Redaktion der „Allgem. Musikzeitung“, „für unsere Pflicht, dem Wunsche des Herrn Dr. R. Strauß, diese uns persönlich übermittelten Tatsachen an dieser Stelle zu veröffentlichen und damit die irrige Lesart über das bewußte Konzert aus der Welt zu schaffen, stattzugeben. Unverständlich bleibt es nur, wie ein solcher, doch anscheinend absichtlich entstellter Bericht durch die ganze Presse gehen konnte, ohne von irgend einer Seite dementiert zu werden. ‚Des Helden Widersacher‘ scheinen demnach wieder tapfer bei der Maulwurfsarbeit zu sein.“ — Wir unserseits haben diese neueste „Sensationsnachricht“, die in vieler Köpfe wieder eine ungeheure Konfusion hervorgerufen zu haben scheint, überhaupt nicht gebracht, weil sie uns in der freundlichen Fassung nicht recht glaubwürdig schien. Anderseits aber tragen wir gern dazu bei, die irrige Lesart berichtigen zu helfen.

— Konzertdauer. Die Londoner „Musical Times“ treten dafür ein, daß Konzerte nicht länger als zwei Stunden dauern sollten, und anerkennen, daß Hans Richter mit den Programmen seiner Symphoniekonzerte diese Zeitdauer nicht zu überschreiten pflegt. — Sehr vernünftig!

— Hörstunden für Musik. Prof. Dr. Fuchs in Danzig hat dort „Akademische Hörstunden für Musik“ eingerichtet, die einen großen Zuspruch haben.

— Alte Musik. Die Firma Breitkopf & Härtel hat eine Sammelstelle für alte deutsche Musik eingerichtet. Zweck ist die Beschaffung von Aufführungsmaterial für historische Konzerte.

— Denkmalspflege. Die Musiklehrerin Ottilie Schüler hat der Stadt Nürnberg 40 000 Mk. für ein Beethoven-Denkmal hinterlassen. — Der Liederkomponist Franz Abt soll in seinem Geburtsorte Eilenburg ein Denkmal erhalten. Die Kosten will man mit den Ueberschüssen von Gesangsaufführungen decken.

— Berichtigung. Herr Issay Barmas, Lehrer für die Violinbildungsklassen am Klindworth-Scharwenkaschen Konservatorium in Berlin, teilt uns mit, daß die in unserem Braunschweiger Bericht (Nr. 6) erwähnte Geigerin Edith von Voigtländer keine Schülerin von Joachim ist, sondern bei Herrn Barmas 3¼ Jahre studierte und von ihm ausgebildet wurde.

— Preisausschreiben. Man schreibt uns: Die „Glocke“, eine in Chicago erscheinende illustrierte Monatsschrift für Literatur, Kunst und Wissenschaft, setzt für die beste Vertonung eines von Dr. Bruno Weiß in Bremen verfaßten Liedes zwei Preise von 400 Mk. und 200 Mk. aus. Die Absicht ist, ein Volkslied zu gewinnen, das in deutschen Schulen und deutschen Vereinen gesungen werden könnte und zugleich bei den Deutschen in Amerika die Liebe zur alten Heimat befestigt. Einsendungen von Komponisten sowohl aus Deutschland wie aus Nordamerika werden bis zum 1. April 1908 berücksichtigt. Adresse der Monatsschrift „Glocke“: 809–811 Schiller Building Chicago. Das Musikhaus F. W. Haake in Bremen hat sich bereit erklärt, die Sendungen, die aus Deutschland eingehen, entgegenzunehmen und weiter zu befördern. (Gegen Einsendung von 3 Pf. Porto wird auch dort jedenfalls das Gedicht zu haben sein, das wir des Raumes wegen nicht abdrucken können. Red.)

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen und Ernennungen. Gelegentlich des 50jährigen Bestehens der Gürzenich-Konzerte ist dem Generalmusikdirektor Steinbach in Köln der Rote Adlerorden vierter Klasse verliehen worden. — Thomas Koschat in Wien hat die österreichische Ehrendienstmedaille für 40jährige Tätigkeit erhalten und wurde zum Ehrenmitgliede des Wiener Hofopernchores ernannt. — Auf der Musik- und Theater-Ausstellung in Wien ist der Hofpianofortefabrik Carl A. Pfeiffer in Stuttgart die höchste Auszeichnung: „Das Ehrenkreuz und die große goldene Medaille“ verliehen worden. — Professor Dr. Max Friedländer in Berlin ist zum Geheimen Regierungsrat ernannt worden. Professor Friedländer hat sich besonders um die Geschichte des Liedes durch sein grundlegendes Werk „Das Lied des 18. Jahrhunderts“ verdient gemacht. In hervorragender Weise war er bei dem Zustandekommen des Volksliederbuches beteiligt, dessen Herausgabe der Kaiser angeregt hatte. In Berlin bekleidet er die Stelle eines Lehrers der Musikgeschichte an der Universität.

— Frau Cosima Wagner hat am 25. Dezember in aller Zurückgezogenheit in Bayreuth ihren 70. Geburtstag gefeiert. Aller Orten ist von den deutschen Zeitungen des Tages in längeren oder kürzeren Artikeln gedacht worden, die unserseits zu vermehren wir keinen Anlaß zu haben glauben. Denn die Verdienste der Frau Wagner in schwunghaften Worten zu preisen, erscheint uns müßig. Anderseits steht Frau Wagner, trotzdem die Nachrichten von einer teilweisen „Entlastung“ bei den diesjährigen Festspielen zu erzählen wissen, noch so im Mittelpunkt der Geschehnisse, daß ein abschließendes Urteil über ihre Bedeutung für Bayreuth und für die deutsche Kunst heute noch nicht zu fällen ist. Und mit allgemeinen Redensarten wollen wir einer Frau Wagner nicht kommen. Wir gestatten uns dagegen, ihr auch unserseits die herzlichsten Glückwünsche zur schönen Feier des 70er Geburtstages nachträglich auszusprechen.

— Kapellmeister Hugo Reichenberger vom Frankfurter Opernhaus ist von Herrn Felix Weingartner vom Herbst 1908 an die Wiener Hofoper engagiert worden.

— Zum Nachfolger des Prof. Dr. Volbach ist Karl Prohaska (Wien) zum Dirigenten der „Mainzer Liedertafel“ gewählt worden.

— Zum zweiten Kapellmeister an der Stuttgarter Hofoper ist Paul Drach ernannt worden. Der noch jugendliche, begabte Musiker stammt aus einer Karlsruher Familie, in der die Kunst heimisch ist. Sein Onkel war der bedeutende Schauspieler und frühere Münchner Theaterdirektor Emil Drach. Paul Drach, ein ehemaliger Schüler Thuilles, hat seine Dirigentenlaufbahn unter Zumpe in Schwerin begonnen und war dann abwechselnd Kapellmeister an den Theatern in Ulm, Metz, Bremen; auch fungierte er als Chordirektor in London.

— August Kieß, der bekannte Dresdner Hofopernsänger, ein geborener Schwabe, ist vom August 1908 ab als erster Baritonist mit glänzender Gage für das Hamburger Stadttheater verpflichtet worden. Es wird der Dresdner Hofoper nicht leicht fallen, einen gleichwertigen Ersatz für ihn zu bekommen. H.

— Das Engagement der Frau Metzger-Froitzheim vom Hamburger Stadttheater an die Hofoper in Wien ist nunmehr zustande gekommen.

— An Stelle des bisherigen Leiters des Warschauer Konservatoriums für Musik, Emil Mlynarski, ist Paderewski, als einem der hervorragenden polnischen Musiker der Gegenwart, der Posten angeboten worden. Paderewski hat sich bereit erklärt, die Direktorstellung anzunehmen.

— In Weimar ist das älteste Mitglied des Hoftheaterorchesters, Konzertmeister Theodor Freyberg, gestorben, der dem einst berühmten Quartett Kömpel, Grützmacher usw. angehörte und als Vertreter der zweiten Violine mit diesen Herren oft an schönen Sonntagmorgen im Salon Franz Liszts gespielt hat.

— In Berlin ist im Augustahospital Albert Lortzings letzter Sohn, der Kgl. Schauspieler Hans Lortzing, gestorben. Als der jüngste von elf Kindern 1845 in Leipzig geboren, war er noch nicht sechs Jahre alt, als er seinen berühmten Vater verlor. Erst die letzten Jahre, in denen er sich der wachsenden Würdigung seines Vaters erfreuen konnte, und seine 1901 erfolgte Anstellung am Berliner Kgl. Schauspielhause brachten Lichtblicke in sein stilles Leben, das er nicht ohne Verbitterung getragen hat. Von seinen Geschwistern ist nur noch eine Schwester, die 80jährige verwitwete Frau Lina Krafft-Lortzing in Wien, am Leben.

Schluß der Redaktion am 27. Dezember, Ausgabe dieser Nummer am 9. Januar, der nächsten Nummer am 23. Jan.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 8.

Stuttgart-Leipzig
23. Januar 1908

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Die Lage der Orchestermusiker in Deutschland.

Von **Hans F. Schaub** (Berlin).

Es ist unzweifelhaft, daß die Musik heute den ihr zukommenden Platz im Geistesleben des Volkes völlig einnimmt. Meister wie Richard Strauß, Max Reger und Hans Pfitzner wirken und schaffen, ungezählte Konzertinstitute und Lehranstalten erstehen und Volksbildungsvereine machen auch den kleinen Mann mit den großen Meistern verflossener Kunstepochen bekannt. Wer nicht tiefer blickt, kann mit der Feststellung dieser Tatsachen zufrieden sein, denn der Schein ist gegen denjenigen, der, ungeachtet dieser Fakta, unserem gesamten Kunstbetrieb mit skeptischen Gefühlen gegenübersteht. Und doch sind es gerade die um unsere Kunst Besorgtesten, die eine Reform unseres Musiklebens heute mehr denn je fordern. Kretzschmar stellt fest, daß eine deutsche Hausmusik im Sinne der Väter nur noch dem Namen nach existiert, daß der Schulgesang, überhaupt der Musikunterricht in der Schule, in keiner Beziehung den Ansprüchen unserer, nach Wahrheit und Klarheit ringenden Zeit entspricht; Marsop beschäftigte sich in Artikeln und Aufrufen, die in der „Musik“ und auch in diesen Blättern erschienen, mit der Lage des deutschen Orchestermusikers. Als letzter endlich trat der Heidelberger Philologe Dr. Heinrich Waltz auf den Plan und stellte objektiv und kühl bis ans Herz hinan fest, an welchen Uebeln unsere Musikerausbildung krankt und warum so wenig Festigkeit in das bunte Gewimmel unseres Musikbetriebes gedrungen ist. Schwerlich ist im Laufe des letzten Dezenniums ein Buch erschienen, das die Studien-, Erwerbs- und Lebensverhältnisse der deutschen Orchestermusiker in so dunklen, ja finsteren Farben malt, wie das von Waltz*. Selten aber ist auch ein Buch mit einer derartigen Sachkenntnis verfaßt worden, wie das seine. Aus dieser Broschüre geht jedenfalls hervor, was längst schon in kunstfreundlichen Kreisen kein Geheimnis mehr ist, von einem großen Teil der Musiker aber auch noch heute in falschem Ehrgeiz scheu zu verbergen gesucht wird, nämlich: daß der deutsche Musiker, von wenigen Ausnahmefällen abgesehen, in materieller, und damit auch in sozialer Beziehung sehr schlecht daran ist. Zunächst in materieller, und zwar dermaßen, daß man sich wundern muß, wie es möglich ist, daß Leute, die wir als Künstler bewundern und welche den größten Anforderungen unserer, an solchen so reichen Kunstepoche völlig gerecht zu werden vermögen, als Menschen dafür kaum ihr Leben fristen können. Was sollen wir dazu sagen, wenn wir aus den Waltzschen Aufzeichnungen ersehen, daß z. B. das städtische Orchester in Köln a. Rh., dieser Musikstadt par excellence, seinen Musikern — 2100 Mk. Höchstgehalt gewährt, daß das Durchschnittsgehalt der Mitglieder des städtischen Orchesters in Bremen 2158 Mk. fürs Jahr beträgt, daß schließlich das Stuttgarter Hoforchester 1400—2400 Mk. zahlt und damit noch einen Vorsprung vor dem Darmstädter Hoforchester hat, welches nur Gehälter von 1150—1725 Mk. kennt? — Welche Empfindungen aber überschleichen uns, wenn wir in Betracht ziehen, daß diese, so minimal für eine, Körper und Geist gleichermaßen in Anspruch nehmende Tätigkeit Besoldeten noch die Glücklicheren unter ihren Kollegen und gleichsam Ausnahmen sind? Denn von den 50000 Musikern Deutschlands befinden sich ja nur 6000 zeitweilig und etwa 2000 dauernd in einem Engagement! Aus diesen Verhältnissen ergibt sich natürlich auch mit Notwendigkeit die Unsicherheit der materiellen und sozialen Existenz des Musikers. Bedenkt man noch, daß der Orchestermusiker mehr wie etwa der das gleiche Gehalt beziehende Kaufmann gezwungen ist, auf Wohnung, Kleidung und Kindererziehung zu verwenden, dann wird das völlig Unhaltbare der heutigen Verhältnisse bis zur Evidenz klar. Die Nebeneinnahmen sind bei den — den größten Teil des Tages dem Orchesterdienst widmenden — Künstlern äußerst gering; woher sollte z. B. auch etwa ein Hoboe- oder Posaunenbläser die Anzahl von Unterrichtsstunden auftreiben, die erforderlich ist, sein Budget einigermaßen aufzubessern? — „Welches Elend verbirgt sich hinter diesen Zahlen!“ ruft Waltz aus.

* **Heinrich Waltz, „Lage der Orchestermusiker in Deutschland mit besonderer Berücksichtigung der Stadtpfeifereien“ (Karlsruhe, Verlag der G. Braunschen Hofbuchdruckerei).**

Doch woher kommt es, daß derartige Verhältnisse heute noch in einem Stande herrschen können, der doch als ein bedeutungsvoller und intelligenter bezeichnet werden muß? Befindet sich doch, wie Kretzschmar feststellt, unter den jungen Musikern „schon physiognomisch erkennbar, ein ungewöhnlich hoher Prozentsatz idealer und geistig hervorragend begabter Naturen“! — Fortgesetzte psychisch ermüdende, ja aufreibende Studien und Berufsarbeiten, eine gewisse Neigung zum Unpraktischen und zur Phantasterei, nicht zuletzt aber die beständige materielle Unsicherheit mögen hierfür, unseres Erachtens nach, verantwortlich gemacht werden. Und noch ein Umstand darf hier nicht außer acht gelassen werden — die oft mangelhafte Allgemeinbildung vieler als Künstler nichtsdestoweniger beachtenswerter Musiker. Jeder bessere Kaufmann und Beamte muß heute über ein ganz bestimmtes Mindestmaß von Wissen und allgemeiner Bildung verfügen, — nicht so der Orchestermusiker, um dessen Bildung sich niemand kümmert. Ihm ist kein Ansporn durch Examina, durch geordnetes Avancement und sonstige die Fortbildung regelnde Bedingungen gegeben; seine berufliche Tätigkeit, die auch in die Abendstunden fällt, verbietet ihm den Besuch von Vorträgen, Schauspielen und Fortbildungsschulen, keine Institutionen regeln sein Verhalten gegenüber seinem Stande, seinen Vorgesetzten und Behörden, keine Standesbehörde nach dem Vorbild der Anwaltskammern und Aerztevereine wacht über die Reinerhaltung der Standesehre und des Standesansehens. Frei, vogelfrei verläßt der junge Musiker sein Konservatorium, seine Stadtmusikschule, vulgo Stadtpfeiferei, um zunächst dem Nichts oder einer brotlosen Anstellung gegenüber zu stehen, welch letztere dann, nach Aufgabe ebenso verhängnisvoller wie festeingewurzelter Illusionen, gewöhnlich mit felsenfestem Vertrauen auf die Zukunft angenommen wird. Jahre vergehen, die Stellungen wechseln wie die Jahreszeiten, — aber besser wird es selten. Dazu kommt die nerven- und körperzerrüttende Musikermisere, die brotlose Zeit zwischen den Engagements, welche (derartige Fälle sind mir bekannt) den Schüler bedeutender Instrumentalisten nötigt, abends in den Cafés oder zum Tanze zu spielen, um weiter leben zu können, bis sie kommt, die goldene Zeit der Rosen, wo man dann als ehrsames Hoforchestermitglied mit 1150 bis 1725 Mk. (Darmstadt) oder 1500—2250 Mk. (Karlsruhe) oder 1400—2400 Mk. (Stuttgart) (siehe Waltz: Statistik der verschiedenen Orchester, a. a. O. Seite 106) wenigstens ein ruhiges Alter vor sich sieht.

Wie ist derartiges möglich? — Die Antwort ist recht einfach: kleiner Leute Kinder widmen sich der Musik, indem sie eine „Stadtmusiklehre“ aufsuchen, wo ihre Ausbildung in musikalischer Beziehung mangelhaft, ihre Allgemeinbildung aber gleich Null ist; oder besser situierte, aber übelberatene Eltern schicken ihre Söhne in die wie Pilze aus der Erde schießenden Proletarierbrutanstalten oder klangvoller ausgedrückt: „Privatkonservatorien“ — beide Parteien natürlich, ohne vorher dem bedauernswerten Nachwuchs eine zeitgemäße allgemeine Bildung gegeben zu haben. Der Bauernjunge kommt in die Stadtpfeiferei, der Städter ins „Konservatorium“. Hier beginnt nun der Leidensweg des künftigen Orchestermusikers. Der Konservatorist lernt wohl sein Instrument handhaben und spielt auf Schülerabenden, wird aber vollgepfropft mit zu Karikaturen verzerrten Idealen, mit Eigendünkel, Selbstüberschätzung und absoluter Verachtung scheinbar „prosaischer“ Verhältnisse, die aber leider Dreiviertel des Lebens ausmachen. Ein Orchester haben diese oft recht kleinen und nur auf das Geldverdienen zugeschnittenen Anstalten nicht, und eine Gelegenheit, sich im Orchesterspiel Routine anzueignen, besteht nur an recht wenigen großen Anstalten (Köln, Dortmund, Weimar, Sondershausen, München, Frankfurt a. M. usw.). Die Hauptaufgabe des künftigen Orchestermusikers (denn nur um solche kann es sich bei der Mehrzahl der Studierenden handeln) wird hierdurch völlig unbeachtet gelassen; auch setzen die Konservatorien mehr ihren Ehrgeiz daran, möglichst viele „Solisten“ im Jahre herauszubringen und damit zu brillieren. Das Engagement als Orchestermitglied sieht der junge Musikus somit in vielen Fällen nicht — wie es richtig wäre — als Zweck seiner Studien, sondern als Scheiterung an, die frühe genug kommt und an die man, solange es angeht, nicht denkt. Nun wird „studiert“, d. h. man verwendet die schöne Zeit zumeist lediglich auf den leeren Drill, verdirbt sich den Geschmack an Virtuosenmätzchen und hütet sich ängstlich, durch Lektüre der Tageszeitungen oder nicht auf Kunst bezüglicher Bücher auch nur den geringsten Anteil am geistigen, kommunalen oder politischen Leben des Vaterlandes zu verraten. Man ist Musiker, nur Musiker und rechnet es sich womöglich noch als Verdienst an, nach etlichen Jahren rettungslos versimpelt und geistig tot zu sein. Wehe diesen Künstlern, wenn die Jahre der Ernüchterung kommen, wenn sie erkennen, daß sie dem Gemeinen zu unbewehrt, dem Großen und Erhabenen aber zu unvorbereitet gegenüber stehen! Rast- und ruhelos wandern diese in tiefster Seele zersplitterten Männer von einem Orchester ins andere, froh, das Geringste verdienen zu können und ebenso bereit, dieses Geringste zu vergeuden. Ueberall begegnet man diesen Menschenfragmenten und sie sind es auch, die das Ansehen, den Ruf ihres Standes oft durch die Konsequenzen ihrer Verzweiflung aufs schwerste schädigen. — Fahrende Leute! — Verkommene Genies!

Der Sohn armer Eltern oder braver unbelehrter Landleute dagegen kommt zu dem Stadtmusikdirektor in die „Lehre“. Er „lernt“ 3 oder 4 Jahre Musik, wie man ein Handwerk lernt. Obgleich er bei dem Stadtmusikdirektor „lernt“, ißt und schläft, zahlt er letzterem nur in den seltensten Fällen ein „Lehrgeld“. Aber er muß diesen Kostenausfall des Stadtpfeifers wieder wett machen, d. h. der Direktor dieser Anstalten zieht mit seinen Scholaren von einem Tanzboden zum andern, wo die in der Entwicklung begriffenen Knaben sehr häufig durch Ueberanstrengung, schlechte sanitäre Verhältnisse und durch die buntgewürfelte Gesellschaft den Keim zu späteren gesundheitlichen, geistigen oder sittlichen Defekten empfangen. Ueber diese Betriebe der Stadtmusikdirektoren schreibt Waltz auf Seite 13 seiner Broschüre: „Die große Masse der heutigen Musikgeschäfte — auch der Stadtmusikgeschäfte (städtisch subventionierte Anstalten) — weist einen höchst bedenklichen Charakter auf. Betriebe, an denen die Bestimmungen unserer Sozialgesetzgebung wirkungslos abzuprallen scheinen.“ Auf dem Gewerbekammertage zu Eisenach im Oktober 1893 erklärte der Vertreter des preußischen Handelsministers Geh. Ober-Reg.-Rat Dr. Sieffert: „Sowohl in Berlin als auch in vielen Provinzstädten gibt es Musikbanden, die aus einem sogen. Musikdirektor und einigen zwanzig halbwüchsigen Jungen bestehen. Diese armen Burschen müssen bei Tag üben oder häusliche Arbeiten verrichten und des Abends von 7 Uhr ab oft bis in den hellen Morgen hinein in Lokalen von oft sehr zweifelhaftem Rufe ihre musikalischen Künste vortragen.“ Musikdirektor Behrends in Nauen aber äußerte sich: „Jeder rechtlich Denkende wird einsehen und zugeben müssen, daß ein junger Mensch im Alter von 14 bis 20 Jahren, welcher bei einem Lehrmeister in der Lehre ist, der 30 bis 70 Lehrlinge hält und täglich bei Konzert oder Tanz beschäftigt ist, wenn auch nur bis 12 Uhr nachts, als Musiker und Mensch zugrunde gehen muß.“ Aus diesen beiden Urteilen geht hervor, was von jenen, schon durch das Handwerksmäßige ihres Charakters unsympathisch berührenden Betrieben im allgemeinen zu erwarten steht. „Die weitaus größte Mehrzahl der Musikgeschäfte lebt von geringwertiger Musik und die Unternehmer haben dementsprechend auch gar nicht das Interesse, ihre Lehrlinge technisch auszubilden,“ urteilt Dr. Waltz und trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er hinzufügt: „Der Grad der Ausbildung richtet sich ganz nach dem Charakter des Geschäfts.“ — Und doch liefern diese Stadtmusikgeschäfte, von deren Existenz man in besseren, der Musik zugetanen Kreisen nur sehr unklare Vorstellungen hat, einen großen Prozentsatz unserer Orchestermusiker. Waltz stellt fest, daß z. B. von den Mitgliedern des Hoforchesters in Darmstadt 21 eine derartige Musiklehre absolviert haben im Gegensatz zu 30 Herren, die ihre Ausbildung auf einem Konservatorium oder durch Privatunterricht erworben haben. Beim Heidelberger

Stadtorchester ist das Verhältnis der Mitglieder, die aus einer Stadtpfeiferei hervorgingen, zu den privat oder konservatorisch Ausgebildeten das von 24 zu 8, beim Stadtorchester in Freiburg i. B. das von 16 zu 6, in Gera (Reuß) das von 14 zu 1, in Baden-Baden das von 14 zu 15.

Festgestellt muß hier natürlich werden, daß ein großer Teil der, einer sogen. „Lehre" entstammenden Musiker nach Beendigung ihrer Lehrzeit mit eisernem Fleiß ihre Studien bei einem Privatlehrer oder an einem guten Konservatorium vervollständigten, beziehungsweise sich dort erst richtige Kenntnisse erwarben. Hierdurch wird es auch erklärlich, daß die, ihre besten Studienjahre mangelhaft oder schlecht ausgefüllt habenden Musiker auch in den Jahren noch um eine auf der Höhe der Zeit stehende Fachausbildung zu ringen haben, in denen Angehörige anderer Berufsstände bereits allgemeine und für die wirtschaftliche und geistige Existenz weittragende Ziele ins Auge fassen können. Was aber wird aus den Musikern, die nur auf eine derartige Stadtmusiklehre angewiesen sind, weil sie nicht im Besitze der Mittel sind, ihre Ausbildung den Forderungen der Zeit entsprechend zu gestalten? — Die Beantwortung dieser Frage klingt traurig: die jungen Leute bilden ein Proletariat, das durch seine stetige Arbeitsbereitschaft ebenso wie durch seine Leistungsunfähigkeit und Disziplinlosigkeit die Gagen und das Ansehen der Orchestermusiker auf einen „teilweise geradezu unerhörten Tiefstand" herabdrückt. „Und gar viele Musiker, die ein gründliches langjähriges Studium hinter sich haben, werden allmählich ebenfalls in den allgemeinen Sumpf mit hinabgezogen, wenn es ihnen nicht gelingt, rechtzeitig eines der wenigen sicheren und guten Engagements zu erhalten. In den geringwertigen Kapellen müssen sie mit den Stadtpfeifer-Zöglingen zusammenspielen. Durch die dauernde Ueberanstrengung, durch das ewige Herunterleiern von Tanz- und Biermusik verlieren sie mit der Zeit ihre Technik, so daß sie schließlich für bessere Stellungen gar nicht mehr tauglich sind."

Man kann also, gestützt auf die Erhebungen und Erfahrungen vieler Jahre feststellen, daß die Stadtmusiklehren wie auch die minderwertigen Privatkonservatorien in erster Linie die Schuld daran tragen, daß die Leistungsfähigkeit der großen Masse der Orchestermusiker gegen frühere Jahrzehnte nicht vorgeschritten, sondern eher zurückgegangen ist.

Wie könnte sich auch der Musiker, dem es vorbehalten ist, seinerzeit seinen Part in „Salome" oder dem „Heldenleben" kunstgerecht auszuführen, und der hierzu die unbeeinträchtigte Herrschaft über sein Nervensystem benötigt, für diese Aufgaben durch nächtliches Herunterspielen minderwertiger Musik vorbereiten? — Das ist undenkbar!

Vorsicht in der Wahl des Berufes, allseitige Ausbildung des ganzen Menschen, ein gewisser praktischer Sinn und Interesse für allgemeine Standesinteressen sind also vor allem denjenigen Söhnen unseres Volkes zu empfehlen, die den undankbaren und verantwortungsreichen Beruf eines Orchestermusikers ergreifen wollen. Vorsicht in der Wahl der Lehrer, der Lehrmittel, der Engagements und der — Kollegen kann gerade ihnen nicht genug ans Herz gelegt werden. Kein Beruf ist so entsagungsreich wie gerade der des Orchestermusikers, keiner strengt dermaßen an und in keinem stehen Leistungen und Entgelt in einem solchen krassen Mißverhältnis.

Für die ernst zu nehmenden deutschen Musikzeitungen und die Kunstfreunde aller Stände aber ist die Orchestermusikerfrage brennend. Gilt es doch im Laufe einer nicht zu fernen Zukunft Orchesterschulen ins Leben zu rufen, die von tüchtigen Pädagogen und anerkannten Orchesterdirigenten geleitet, die hohe Aufgabe hätten, musikbegabte und begeisterte Jünglinge auf den verantwortungsreichen Beruf eines Orchestermusikers vorzubereiten und ihm eine tüchtige Allgemeinbildung (etwa dem „Einjährigenexamen" entsprechend) zu übermitteln, um ihn so vorzubereiten auf den Kampf ums Dasein, daß er ihn auch tatsächlich auszufechten vermag. Gilt es doch weiter die völlige Ausdehnung der Gewerbeordnung auf den Musikerstand zu erreichen und ihn der staatlichen Fürsorgegesetze teilhaftig werden zu lassen, während es nicht zuletzt die nicht gering anzuschlagende Aufgabe aller wahren Musikfreunde ist, dadurch auf die allgemeine Hebung und Veredlung des Volksgeschmackes hinzuwirken, daß sie die Neugründungen guter Orchester fördern und nach Kräften dahin wirken, daß allmählich auch die mittleren und kleineren Städte des deutschen Vaterlandes ihre eigenen, auf der Höhe der Zeit stehenden Kapellen besitzen und die Konzertvereine kleinerer Städte nicht mehr gezwungen sind, minderwertige Kapellen zu ihren Veranstaltungen heranzuziehen. Denn gerade solche Kapellen sind es, die ein Aufblühen des deutschen Orchestermusikerstandes direkt in Frage stellen. Was ferner dem Musiker über alles nottut, ist seine Angehörigkeit zu einer, alle Berufsfragen regelnden und überwachenden Organisation, als welche der „Allgemeine Deutsche Musikerverband" mit seinen 14000 Mitgliedern in Frage kommt. Eine der wichtigsten Zukunftsfragen ist es jedenfalls, daß es dazu kommt, daß jede Stadt, die auf Kultur Anspruch macht, es als eine Schande betrachtet, ohne ein leistungsfähiges Orchester zu sein. Natürlich tritt alsdann auch die Pflicht an die Städteverwaltungen heran, die Musiker materiell so zu stellen, daß ein gedeihliches künstlerisches Wirken möglich würde. Wäre hier nur erst einmal ein Anfang gemacht und ein tatsächlicher künstlerischer Aufschwung auch der kleineren Städte zu verzeichnen, dann würde auch zweifellos der Staat seine Beihilfe nicht versagen und Zuwendungen aus Privatmitteln erfolgen. Was würde ferner dem Versuche im Wege stehen mit den Stadtorchestern, die natürlich auch in städtische Regie und Verwaltung genommen werden müßten, städtische Orchesterschulen zu verbinden? Hat doch der als ernster und moderner Dirigent bekannte königliche Musikdirektor Georg Hüttner in Dortmund privatim bereits derartige Versuche mit bestem Erfolge unternommen, steht doch die auf der Basis der alten Stadtpfeiferei aufgebaute Orchestermusikerschule des Musikdirektors Franz Wilke in Haynau als Beispiel für ganz Deutschland da! —

Bedrückung, Not und Elend! mit diesen Schlußworten charakterisiert Dr. Walz die heutige Lage der Orchestermusiker und knüpft an seine Ausführungen die bange Frage: „Kann ihnen nicht geholfen werden?" —

Doch ihnen kann geholfen werden. Man möge es nur ernstlich wollen. Die Vogelfreiheit des Berufes muß aufhören, wenn man an die Ausübung des Musikerberufes gewisse Anforderungen knüpft, die unter keinen Umständen umgangen werden dürfen. Dann wird das beständige Hinzuströmen schlechter Elemente vermieden werden, Examina werden den Werdegang des Musikers regeln, anständige Berufs- und Erwerbsverhältnisse werden ihn erst zum vollwertigen Staatsbürger machen. Ferner ist es unbedingt nötig, daß man den Orchestermusikerstand in seinem Erwerb dadurch unterstützt, daß man ihn gesetzlich vor unlauterer Konkurrenz schützt und bewahrt. „Die Kunst darf der Schwäche nicht entgegenkommen, sie muß ihr etwas zumuten," sagt der Altmeister Kretzschmar und spricht uns allen aus dem Herzen. Denn auch unser durch den in falsche Bahnen geratenen Kunstbetrieb musikalisch mißleitetes Publikum leidet, ungeachtet aller Solistenkonzerte und Musiküberflutung Not, und zwar am Besten, es gewinnt keinen Standpunkt mehr zur Kunst und sinkt zum bloßen Konsumenten herab, Hand in Hand hiermit geht die Not der Berufsmusiker. — Es bedarf also „einer Instanz, die die Entwicklung der Tonkunst im Zusammenhang hält mit dem Gang der Kultur und des ganzen nationalen Lebens. Diese Instanz zu stellen ist die musikalische Aufgabe unserer Kultusministerien." (H. Kretzschmar, „Musikalische Zeitfragen".)

Man schaffe also dem Musiker die Möglichkeit, seine Kunst nach anerkannten pädagogischen Maximen zunächst technisch zu erlernen, gebe ihm später durch angemessene Dotierung und Verwendung die Möglichkeit, ein rechter Künstler zu werden und veranlasse ihn, wie Kretzschmar vorschlägt, nötigenfalls mit sanfter Gewalt, einer Standesorganisation anzugehören. „Wahrheit, Klarheit und Solidität" — diese Losung geht heute durch unser gesamtes, geistiges Leben, — in das von grauer Sorge

beschattete Leben des deutschen Orchestermusikers aber ist ihr Strahl noch nicht gedrungen. Hier einzugreifen ist die Pflicht der ernsten musikalischen Presse, denn die Musik muß „dem Volke zum Fluche werden, wenn nicht der weiteren Verdummung der Berufsmusiker, nicht der Musikheuchelei der Laienwelt gesteuert wird. Dagegen läßt sich nur vom Musikbetrieb aus helfen und es wird darum im einzelnen nachzuweisen sein, wie und wo er verbessert werden muß". Möchte sich doch endlich, nachdem die Broschüren von Prof. H. Ritter, Dr. Paul Marsop, Prof. Dr. H. Kretzschmar und Dr. Heinrich Waltz fast unmittelbar aufeinander gefolgt sind, auch die breiteste Oeffentlichkeit mit dem Gegenstand dieser Arbeit beschäftigen!

Anton Bruckner.

Neunte Symphonie (in d moll, dreisätzig).

Erläutert durch **Theodor Helm jun.**

(Fortsetzung.)

II. Satz. Scherzo.

Nochmals überwand der Meister all seine Leiden, verscheuchte er sich all seine trüben, quälenden Ahnungen, als er daranging, sein letztes Scherzo (d moll, 15. Februar 1894 vollendet) zu komponieren. Fürwahr, man möchte es nicht für möglich halten, daß dieses lebensvolle, humor- und geistsprühende Stück das Werk eines nahezu Siebzigjährigen und überdies schwer Kranken sei, über den sich bereits die Schatten des Todes herabsenkten. Geistig ist Bruckner bis ins Greisenalter ein Jüngling geblieben, der beste Beleg hiefür dieses hinreißende Scherzo, das überquillt von Jugendfeuer und Lebenslust wie selten eines. Mit der schelmisch kühn einsetzenden, leicht und luftig hingeworfenen Dissonanz e gis b cis, einem alterierten Akkorde, dessen harmonische Deutung schon manchem Theoretiker Kopfzerbrechen verursachte*, wird sofort ein ganzes Tanzmärchen heraufbeschworen. Dem Hauptrhythmus des Scherzo (2 Auftaktachtel mit darauffolgenden 5 Vierteln) gesellen sich lebhaft hüpfende Tonfiguren bei, auf die sofort die Umkehrungen antworten.

23.

(I. V. *pizz.* u. Fl.)
p (Ob.) (II. V. *pizz.*)
(Cl.) (Br. *pizz.*)
(Fl. allein) (Vc. *pizz.* u. Fag.)
(Fag. allein) von der Tromp. durch 28 Takte gehalten
(II. V. *pizz.*) usw.
(Ob.u.Cl.) (Br. *pizz.*)

* Die einfachste und natürlichste Auffassung ist wohl die des verminderten Septimenakkordes zu d moll mit nach Gis alteriertem G, wie dies uns Beisp. 25 deutlich zeigt.

Es entwickelt sich ein förmliches Zwiegespräch in Tönen,

24.

p *poco a poco cresc.*

ein phantastisch buntes Treiben von Elfen und Gnomen, deren Locken, Rufen und Necken plötzlich verstummen muß, als eine Schar Riesen das Feld betritt, um einen köstlich derben Rüpeltanz aufzuführen:

25.

ff

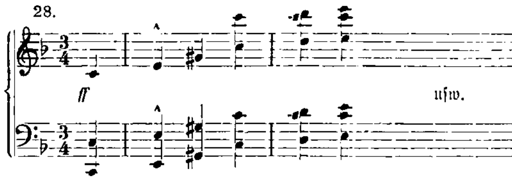
Doch bald huschen die erschrockenen Elfen wieder hervor und schlingen um ihren graziösen Reigen um die plumpen Riesen und so verbindet sich das Derbe mit dem Zarten zu äußerst wirkungsvollem Kontraste:

26. (II. V.)
(Hörn.)
p
(Br. u. Vc. *pizz.*)

In dem reizenden Motivenspiel macht sich besonders ein gegenseitiger Lockruf der Geigen und Trompeten bemerkbar:

27. (Ob).
(I. V.)
pp (II. V.)
(Tromp.)

Der Tanz, mit übermäßigen Dreiklangsschritten auf mächtige Unisonobasis tretend,



erfährt schließlich eine Steigerung bis zu tollem Wirbel, der sich auf dem Dreiklange unter lebhaftem Trillergekicher der Geigen austobt.

Leise hämmert hierauf die Pauke allein den Hauptrhythmus und das Scherzo nimmt nun eine liebliche Wendung, es mischt sich der deutsche Michel hinein mit seiner frohen Weise und oberösterreichische Heimatsluft weht in den Satz:

29.
(I. V.)
p (Pauke) pp (Cl.)
(II. V. u. Br. *pizz.*)
(Ob.) p
(Horn) p (Fag.)
usw.

Reizende neue Motive, Kinder göttlichen Humors treiben ihr köstliches Spiel:

30.
(I. V. *spicc.*)
p
Ob. (hervortretend) (Cl.)
(Horn)
(Br.)
usw.

Nach wenigen Takten melden sich abermals die Gestalten aus dem Märchenlande, und die Riesen beginnen ihren Rüpeltanz aufs neue. Das übermäßige Dreiklangs-Unisonomotiv (Beisp. 28) wird diesmal mit Beethovenscher Konsequenz durch eine Reihe von Takten weitergeführt. Dämonisch-gebieterische Rufe einiger Bläser,

31.

mit energischen Nachahmungen der Trompete beantwortet, führen wieder zum brausenden Wirbelsturm des vollen Orchesters und unter humorvoll knarrenden Trillern wie zuvor endigt der prächtige, höchst originelle Satz*.

Indem die Pauke nochmals allein, und zwar diesmal spannungsvoll ritardierend, den Hauptrhythmus andeutet, bereitet sie zugleich in ideal formschöner Weise den zweiten Teil des Scherzo, das (vom Meister bereits am 27. Februar 1893, also bedeutend früher als das Scherzo abgeschlossene) Trio vor. Dasselbe beschleunigt noch im Gegensatze zu sämtlichen übrigen Scherzo-Trios Bruckners das Tempo des Hauptsatzes. Es ist ein Stück von ganz eigenartiger Poesie, ungemein die Phantasie des Hörers anregend. Zauberte uns das Scherzo ein buntbewegtes Treiben auf der Erde vor das geistige Auge, so glauben wir im Hauptteile des Trio ein Spiel in den Lüften zu erblicken. Ueber dem lebhaft fortpulsierenden Dreiklange bringen die sordinierten Geigen spiccato eine geheimnisvoll aufflatternde Tonfigur, die alsbald von humorvoll hineinzuckenden und -flackernden Flötenmotiven umspielt wird. Eine muntere leichtbeschwingte Schar gefiederter Sänger des Waldes scheint mit rauschendem Flügelschlage emporzuschweben:

32.
(I. V *spiccato*) (Fl.)
p
(Str. *con sordini*)
(Fl.) (Fl.)

Da dringt von hohen Wipfeln herab der Meisen lustiges Gezwitscher (Beisp. 32, Takt 5) und muntere Drosseln schmettern ihren frohen Lockruf hinaus:

33.

Dann glaubt man wieder einen Adler zu sehen, der in kühnem Fluge immer höher sich erhebt, bis er dem Blicke fast entschwunden. Diesem lebhaften Hauptsatze des Trio folgt ein mit eigentümlichem Akkordwechsel wundervoll harmonisierter, breit melodisch dahinfließender Zwischensatz, der mehrmals die phantastisch-humoristische Stimmung des Hauptteiles unterbricht. Er scheint gleichsam die Gefühle auszudrücken, welche den Wanderer in der Natur überkommen, wo sie ihn in solch poetischer Weise umgibt, Gefühle, aus denen unendliche Sehnsucht und Liebe sprießt. (Vergl. Beisp. 34.)

* Bei der Reprise des Scherzo erscheint die Schlußperiode noch um 4 Takte verlängert und durch den absteigenden Gang a f d besonders markiert.

Da huscht von neuem im schnellen Hauptzeitmaß die lebhaft flatternde Figur des Anfangsteiles auf, um aber sofort wieder herabzugleiten und einer Variante des Lockrufmotivs und deren scherzhaften Nachahmungen Platz zu machen. Es ist bei dieser Stelle, als spielte sich unter gefiederten Sängern, die flugs im Gezweige ihre Plätze tauschen, ein allerliebstes Ständchen ab.

usw.

Nach verschiedenen Wiederholungen mit Modifikationen, wobei das seelenvolle Seitenthema, von Flötenfiguren umflattert und in eine kurze chromatische Steigerung voll überschwänglicher Innigkeit auslaufend, fast noch eindringlicher zum Herzen spricht als zuvor, schließt das Trio leicht und luftig dahinschwebend, wie es begonnen, und es geht wieder hinab in das jauchzende Karnevalstreiben der Erdgestalten.

(Schluß folgt.)



Führer durch die Literatur des Violoncellos.*

Von Dr. **Hermann Cramer** (Berlin).

(Fortsetzung.)

Das 19. Jahrhundert.

a) Deutschland.

Leonhard Emil Bach, geboren 1849 (Schüler von Kullak, Kiel, Wüerst), Pianist und Musiklehrer in Berlin. Sonate op. 45 (a moll) [Leipzig, Hatzfeld] (2.50 Mk.).

Gewählte Thematik, schöne Stimmführung, guter Klang und eigenartige Färbung zeichnen dieses nicht in die Tiefen gehende, aber hübsche Werk aus. Voller Feinheiten bietet es beiden Spielern viele Anregung. Dabei ist es knapp und fesselt vom Anfang bis zum Ende in seinen drei Sätzen. Der Mittelsatz variiert in entzückender Freiheit zwei Themen, ohne irgendwie damit lang zu werden. Sehr schön klingen die choralartigen Schlüsse in diesem Satze. Der letzte, kapriciös gehaltene Satz muß sehr fein behandelt werden. Klavier- wie Violoncellklang einen sich zu trefflicher Wirkung. (s.)

Rudolf Barth, Sonate op. 2 (d moll) [Leipzig, Cranz] (6 Mk.).

Ein gut gearbeitetes, aber etwas trockenes Werk, aus Allegro animato und Thema mit Variationen bestehend. Manche feine Züge sind in der Sonate enthalten neben vielen Anklängen an Bekanntes; vor allem spukt die Walküre im letzten Allegro feroce. (ms.)

— — Sonate op. 7 (F dur) [Leipzig, Rieter-Biedermann] (7 Mk.).

Ein sehr erwähnenswertes Werk, das bei feiner Ausführung seines schönen, an Schumann und gelegentlich auch an Brahmssche Art erinnernden Tongewebes von guter Wirkung ist. Der Mittelsatz ist eigenartig aus mehrfachem Wechsel zwischen Adagio- und Allegro-Bewegung zusammengestellt. (s.)

— — Sonate op. 11 (C dur) [Leipzig, Kahnt] (6 Mk.).

Diese Sonate weicht von der gewöhnlichen Form ganz ab, indem sie mit einem völlig selbständigen Adagiosatze beginnt, dem dann ein gleichfalls selbständiges Allegretto con anima folgt. Den Schluß bildet ein abwechselnd poco largo 2/4 und Allegro molto 6/4 gehender Satz, dessen langsame Einleitung schon Anklänge an das Thema des ersten Satzes bringt, und der kurz vor dem straffen, männlich bestimmten Allegro-Schlusse noch einmal das weiche Adagio-Motiv des ersten Satzes, von Klavier und Violoncello zusammen gesungen, erklingen läßt. Ein dem vorigen nicht nachstehendes Werk. (ms.)

Louise Adolpha le Beau, geb. 1850, lebte als Musiklehrerin in Berlin, jetzt in Wiesbaden. Sonate op. 17 (D dur) [Leipzig, Cranz] (5 Mk.).

Einfach gehaltenes, hübsches, wenn auch nicht eben eigenartiges Werk. Stark von Mendelssohnscher Art beeinflußt. Die drei Sätze zeichnen sich durch Flüssigkeit aus. (ms.)

D. G. Becker, Sonate op. 1 (c moll) [Leipzig, Hofmeister].

Einfach und anspruchslos. Zu Uebungszwecken geeignet. (l.)

— — 2 Sonaten op. 14 (G dur und a moll) [Leipzig, Hofmeister].

Zwei anspruchslose, leicht gehaltene Werke für Ausbildungszwecke, zum Vomblattspielen geeignet. (l.)

— — Sonate op. 40 (B dur) [Mainz, Schott] (3.75 Mk.).

Ein schulmäßig nach ernsteren Vorbildern gearbeitetes Werk, zu Uebungszwecken geeignet. (ms.)

Ludwig van Beethoven, geboren 1770 in Bonn, gestorben 1827 zu Wien. Sonate op. 5. 1 (F dur) [Leipzig, Peters, herausgegeben von F. Grützmacher (sämtliche Sonaten 3 Mk.); Leipzig, Breitkopf & Härtel (sämt-

* Vergleiche die Nummern 9, 14 und 22 des vorigen Jahrgangs.

liche Sonaten 3 Mk.); Braunschweig, Litolff, herausgegeben von Leibrock (sämtliche Sonaten 3 Mk.); Wien, Universaledition, herausgegeben von J. van Lier (sämtliche Sonaten 3 Mk.); Leipzig, Steingräber, herausgegeben von R. Salter (sämtliche Sonaten 3.60 Mk.)].

Eines Großmeisters würdig hat Beethoven in seinen fünf Violoncellosonaten für das Instrument gesetzt. Die erste zeigt den jungen Meister noch um- und rückblickend nach den Zeitgenossen und deren Formen, geht aber auch schon recht sehr ihre eigenen Wege und stellt ein abgerundetes neues Kunstwerk dar. Ein breites Adagio leitet ähnlich wie in den Sonaten der alten Italiener schließlich in den ersten raschen Allegrosatz über, dem ein launiges, neckisches Rondo als Schlußsatz folgt, als herrliches Gegenstück gegen die olympische Ruhe und Schönheit des ersten Allegros. (ms.)

Ludwig van Beethoven, Sonate op. 5. 2 (g moll) [ebendaselbst] (Preise wie oben).

Wie die erste wird diese Sonate von einem breiten Adagiosatze feierlich eingeleitet, um nach diesen erhebenden ernsten Klängen in eins der herrlichsten Allegros überzugehen, das Beethoven geschrieben hat. Dies ist in die leidenschaftlich-düstere Glut getaucht, welche demselben Prometheusfeuer entspringt, das Ludwig der Einzige so oft hat auslodern lassen. Als Schlußsatz haben wir wieder ein leichtbeschwingtes gegensätzliches Rondo von höchster Feinheit. In dieser Sonate wie in der ersten fehlt ein langsamer Mittelsatz. (ms.)

— — Sonate op. 69 (A dur) [ebendaselbst].

Diese Sonate tritt uns in strahlendster Helle und hinreißender Anmut entgegen. Ein herrliches breites Thema beginnt das I. Allegro des Werkes, vom Violoncello allein vorgetragen (5 Takte lang) und später auch vom Klavier übernommen. Als Mittelsatz findet sich ein köstliches Scherzo, Allegro molto 3/4 a moll, dessen synkopierte Rhythmen eine höchst spannende Atemlosigkeit hervorrufen. Ein kurzes Adagio cantabile stellt nur eine Vorbereitung und Ueberleitung zu dem Finale dar, nicht einen eigenen selbständigen Satz. Einschmeichelnd und zart gleitet es hinüber in das lebhafte Thema des letzten Satzes, eines Allegro vivace 4/4 alla breve, das in herrlicher Weise das Werk zu Ende führt. Abgesehen von ihrem wundervollen Inhalte ist die Sonate auch besonders dankbar für beide Instrumente, erfordert aber insbesondere einen sehr sicheren, namentlich in der linken Hand ausgebildeten Violoncellisten, der anderseits auch über die feinste und verschiedenartigste Tongebung und Bogenführung verfügen muß. (ss.)

— — Sonate op. 102. 1 (C dur) [ebendaselbst].

Diese und die nachfolgende Sonate stellen die beiden letzten Beethovenschen Instrumental-Duette dar. Lenz sagt mit Recht von ihnen: „Hier ist die Form über sich selbst erhoben, von keinem Turnierplatz für Duettisten ist die Rede, vielmehr von dem Zusammenwirken zweier Musikdenker zum Triumph dichterischen Gehalts. Er ist Kern der Vorstellung.“ Beide Sonaten gehören zu den inhaltlich höchsten Aufgaben, die man in dieser Gattung sich stellen kann. — Aehnlich den letzten Quartetten ist die Sonate in C als ein Satz in mehreren Bewegungen aufzufassen. Mit einem wundervollen, edlen, dabei ganz einfachen Gesange hebt sie an, teneramente, als ob eine Schalmei in der Ferne am Bachesufer erklingt, ein ruhiges 6/8-Andante. Immer wieder erscheint das schöne Thema, bis eine kurze träumerische Kadenz dolcissimo e morendo zu dem stürmisch *ff* und mit *sf* einsetzenden Allegro vivace überleitet, das, einer der schönsten derartigen Sätze von Beethoven, höchst bedeutend eine spannend-dramatische Episode darstellt, um schließlich kurz abgerissen und die Erwartung auf das Folgende rege machend abzuschließen. Das darauf folgende Adagio 4/4 von nur 9 Takten leitet wundervoll in das *pp* angestimmte erste 6/8-Andantethema über, das aber nur vorübergehend erklingt, um einem atemlosen Fugatosatze, Allegro vivace 2/4 Platz zu machen, der nur durch die Quintenfolgen auf den tiefen Saiten des Violoncells, einen höchst eigenartig wirkenden Dudelsackklang, einen Augenblick scheinbar aufgehalten und unterbrochen wird, um dann lachend, jauchzend und jagend zu Ende zu gehen. (ss.)

Ludwig van Beethoven, Sonate op. 102. 2 (D dur) [ebendaselbst].

Ein prachtvolles, mächtiges, großes Werk. Im vierten Takte entspringt kraftvoll und kühn der Ton des Violoncellos, um gleich darauf in beruhigtem Gesange dahinzuströmen, immer von neuem unterbrochen von feurig und stürmisch dreinfahrenden, Blitz und Donner mit sich führenden Gängen in herrlicher Harmonisation und großartigem Kontrapunkt. Schließlich ein kurzentschlossener stürzender Abschluß nach 14 Takten zartesten Pianissimos. Der zweite Satz ist das einzige selbständige Adagio, das Beethoven in den Violoncellosonaten geschrieben hat. Es ist aber zugleich eins der bedeutendsten, die er überhaupt hat. Tiefster, edelster Schmerz durchzieht ihn; zwischenhinein erklingen tröstende Laute wie in Verklärung der Trauer. An diesen Satz schließt sich eine strenge Fuge als Schlußsatz unmittelbar an. Lenz nennt sie „lächelnden Antlitzes — ein Fugensonett. Welch zarter Melodienfluß entzückendster Klangschönheiten auf dem dunkelnden Hintergrunde dämonischer Humorgestaltungen! Hier trägt Kunstherrlichkeit den schweren Sieg über das Leben davon“.

Die beiden Sonaten op. 102 reihen sich würdig den großen Quartetten der letzten Zeiten des Meisters an. Sie sind wahrhafte Dichtungen und nie auszuschöpfen. Mit Rücksichtnahme auf Konzert, Publikum usw. sind sie nicht geschrieben. (s.)

Eduard Bernsdorf (1825—1900), Schüler von Fr. Schneider in Dessau, zuletzt Kritiker an den „Signalen“ in Leipzig, zugleich Musiklehrer.

Sonate op. 18 (B dur) [Leipzig, Peters] (4.50 Mk.).

Ein schulgerechtes Werk älterer Fassung ohne Eigenleben, aber zu Uebungszwecken für Schüler sehr brauchbar. Besonders eignet sich der Mittelsatz, eine Barcarole, als Einzelvortragsstück für junge Violoncellisten. Der letzte Satz, jagdstückartig, eilt fröhlich und heiter vorüber. Man kann ihm durch besonders guten rhythmischen Vortrag aufhelfen. (ms.)

Johannes Brahms, geb. 1833 zu Hamburg, gest. 1897 zu Wien. Sonate op. 38 (e moll) [Berlin, Simrock] (5 Mk.).

Ein hochbedeutendes Werk; plastisch und klar in den beiden ersten Sätzen, einem feurigen Allegro und einem höchst anmutigen Menuette, wird es abgeschlossen durch einen wild dahinstürmenden, trotzig-aufbäumenden Fugensatz mit drei Themen. (s.)

— — Sonate op. 99 (F dur) [Berlin, Simrock] (8 Mk.).

Ein viersätziges, von Leidenschaft erfülltes, erhabenes Werk, mit einem Adagio, das dem Beethovenschen aus op. 102. 2 stimmungsverwandt ist. In dem huschenden, spukartig vorübergehenden Scherzo steigen und fallen die Nebelschatten, bis im letzten Satze, wie so häufig bei dem Meister, friedliche Stimmungen in sanft beruhigenden Tönen die Oberhand gewinnen, nur einmal von einem ausdrucksvoll herb-elegischen Zwischensatze unterbrochen. Eins der herrlichsten, aber auch schwersten Sonatenwerke, das wir haben. (ss.)

H. Bußmayer, geboren 1842 in Braunschweig. Lebt in Amerika als Musiklehrer. Sonatine op. 6 (G dur) [Hannover, Oertel] (1.50 Mk.).

Ein freundliches, zu Uebungszwecken geschriebenes und geeignetes Werk. (l.)

Ignaz Brüll, 1846 in Porstnitz (Mähren) geboren, Komponist und Klavierlehrer in Wien, gestorben 1907. Sonate op. 9 (d moll) [Wien, Doblinger] (7.50 Mk.).

Fein musikalisches, ungesucht empfundenes Werk von großer Frische. F. Schubert hat vielfach Pate gestanden. (ms.)

A. Dietrich, 1829 bei Meißen geboren, Schüler von Rietz und Moscheles, Freund R. Schumanns. Jetzt Mitglied der Akademie der Künste in Berlin und königl. Professor.

Sonate op. 15 (C dur) [Leipzig, Cranz] (5 Mk.).

Ein zweisätziges Werk dieses Freundes Robert Schumanns. Ein idyllisches, über ein ganz einfaches, waldfrohes, kurzes

und ein kräftiger gestimmtes, rhythmisch bewegteres Motiv aufgebautes Moderato espressivo beginnt. Es folgt ein Allegro con fuoco, unterbrochen von kurzen Adagios, die, verhaltener Wehmut voll, Anklänge an die Themen des ersten Satzes bringend und kadenzierend in beiden Instrumenten, schließlich in ein straffes Allegro con spirito auslaufen, in dem nur noch in kurzen Ritardandos die Erinnerung an die voraufgegangenen Kadenzen wach wird. Ein stark unter Schumanns Einfluß stehendes hübsches, wenn auch nicht zündendes Werk. (ms.)

F. W. Dietz (1833—1897), Schüler Spohrs in Kassel, lebte als Musiklehrer in Frankfurt a. M.

Sonate op. 37 (c moll) [Leipzig, Cranz] (4.30 Mk.).

Diese Sonate ist schulgerecht in ihren drei Sätzen, leidet aber an einer gewissen Trockenheit und Dürre der Erfindung. Leidlich macht sich noch der Adagio-Mittelsatz. Das Thema des Schlußrondos hebt ganz gleich dem des ersten Satzes im f moll-Klavierquartett von Prinz Louis Ferdinand von Preußen an, der natürlich der Erfinder ist. (s.)

Felix Draeseke, 1835 in Koburg geboren, Schüler von Rietz und Liszt, Freund Bülows, lebt als Lehrer der Komposition in Dresden.

Sonate op. 51 (D dur) [Leipzig, Forberg] (6 Mk.).

Ein meisterliches, stimmungsvolles, adeliges Werk. Es ist schwer zu entscheiden, welcher seiner Sätze der schönste ist. Lassen wir im ersten am taufrischen Morgen wechselnde Berg- und Talbilder an uns vorüberziehen unter froh gestimmtem Gedankenaustausch mit einem Herzensfreunde, so bringt uns das Largo eine tief-ausdrucksvolle Rückerinnerung an feierliche, aber auch an liebliche Erlebnisse des Herzens, und im letzten Satze umfängt uns der ganze Stimmungszauber der jagdlustfrohen, windumbrausten, rüstigen Wanderlust im deutschen Hochwalde. (s.)

Jules Egghard, eigentlich Graf Hardegg (1834—1867), Schüler Czernys, Pianist in Wien.

Sonate op. 82 (d moll) [Leipzig, Rieter-Biedermann] (6 Mk.).

Ein recht ansprechendes, in allen seinen vier Sätzen schön erfundenes Werk. Dem feurigen ersten Satze, der ohne Stockung, von Anfang bis zum Ende fesselnd, durchgeführt ist, folgt ein inniges schlichtes Andante, in welchem besonders die schöne Engführung in der Mitte sehr wirkungsvoll ist, dann ein keckes, munteres Scherzo und zuletzt, in d moll wie der erste Satz, ein Allegro risoluto von frischem rüstigen Charakter, stark von Mendelssohn beeinflußt. Dankbar für beide Instrumente, ist dies Werk Egghards von allem Gesuchten und Gekünstelten vollkommen frei, ohne andererseits ins Gewöhnliche zu fallen. Es ist im Gegenteil fein und vornehm. (ms.)

A. Ehrhardt, Sonatine op. 4 (G dur) [Leipzig, Schuberth] (1.25 Mk.).

Zu Uebungszwecken geschriebenes leichtes Werk. (l.)

Heinrich Ehrlich (1822—1899), Schüler von Henselt und Thalberg, zuletzt Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin, zugleich Musikkritiker.

Sonate (F dur) [Leipzig, Rieter-Biedermann] (6 Mk.).

Ein in allen Teilen fließendes, vornehm erfundenes Werk, das, kurz und frisch, keine Ermüdung aufkommen läßt. Vom ersten, sofort vom Violoncello gebrachten frohgestimmten Thema des ersten Satzes an über das reizende Scherzo hinweg bis zum letzten, dem Variationensatze, steigert sich die Freude beim Spielen dieser ebenso dankbaren als auch Laien wie Kenner fesselnden Sonate. (ms.)

(Forts. folgt.)



Porträt Glucks von Greuze.
Aus der Kollektion Marmontel.

Historische Porträts der Kollektion Marmontel: Gluck, Marmontel, Chopin, Stephen Heller.

Am 2. August 1774, zwei Monate ungefähr vor dem Erscheinen Werthers auf der Michaelimesse in Leipzig, versetzte ein genialer, temperamentvoller Mann das musikalische Paris in Revolution durch die in Frankreich erste Aufführung eines seiner einfachsten und entzückendsten Werke: des Orpheus. Ein Werk, das sich in die Herzen aller empfindsamen Seelen hineinschmeichelte, weil es das Bild der erschütternden Tragödie der Liebe auf Erden ist und zugleich voll Zauber das selig stille Glück der Abgeschiedenen im Jenseits widerspiegelt. Orpheus wie Werther wurden mit einem Male beliebt wegen ihrer sentimentalen, idyllischen Poesie; man liebte sie zum Sterben. Die Briefe von Mademoiselle de Lespinasse sind uns ein bewegtes Zeugnis der Aufregung, die sich ihres Wesens bemächtigte, als Glucks neue Schöpfung ihr offenbar wurde; sie sind voll edlen Enthusiasmus und ergreifender Traurigkeit. Man möge einigen darauf bezüglichen Stellen ein kurzes Gedenken widmen:

Paris, 22. September 1774.

. . . Mein Freund, es gibt nur etwas in der Welt, was mich zu trösten vermag — die Musik. Aber es ist ein Trost, den andere Schmerz nennen würden. Zehnmal im Tage möchte ich jenes Lied hören, das mir das Herz zerreißt, das mich genießen läßt, was ich verloren: „Ach, ich habe sie verloren, . . . Eurydike!" Ich gehe beständig in die Aufführungen des „Orpheus" — allein — . . .

14. Oktober 1774.

Mein Freund, ich bin eben von „Orpheus" heimgekommen: er hat mich weich gestimmt und meine Seele beruhigt. Ich habe Tränen vergossen, aber sie waren ohne Bitterkeit; mein Schmerz war sanft; die Erinnerung an Sie verwob sich mit meinem Herzensjammer. . . . O, welch entzückende Kunst! welch himmlische Kunst! Die Musik ist

von einem gefühlvollen Menschen erfunden worden, um die Unglücklichen zu trösten. Welch wohltuender Balsam sind diese bezaubernden Töne...
22. Oktober 1774.

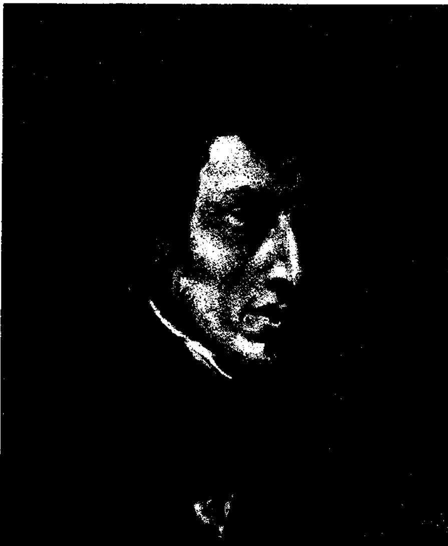
Ich habe Sie gestern aus Rücksicht für Sie verlassen: ich war so traurig! Ich kam aus „Orpheus". Diese Musik macht mich wahnsinnig; sie reißt mich hin; ich kann sie keinen Tag mehr missen: meine Seele lechzt nach dieser Art Schmerzen . . . — —

Alles muß neben dieser lodernden Flamme der Bewunderung verblassen; aber wenn auch die Dokumente dieser großen Epoche der Opera des 18. Jahrhunderts nicht durchweg den Stempel dieser gehobenen Stimmung tragen, so sind sie doch außerordentlich wertvoll. Zwei Zeugen jener Zeit fanden sich in der Kollektion Marmontel, ein Porträt von Gluck, von Greuze gemalt, und ein anderes von Jean François Marmontel, vom schwedischen Maler Roslin. Sie sind vor kurzem dem Louvre vermacht worden, zugleich mit zwei Porträts aus dem 19. Jahrhundert: Chopin von Eugène Delacroix und Stephen Heller von Ricard.



Porträt Marmontels von Roslin.
Aus der Kollektion Marmontel.

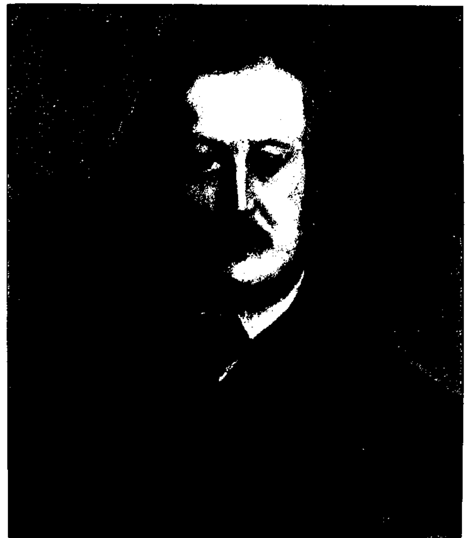
Greuze hat für Gluck bei weitem nicht die Begeisterung verspürt, wie Mademoiselle de Lespinasse. Er hat den Komponisten der Alceste und der Iphigenien von seinem eigenen Standpunkt aus erfaßt: Schöne, über den Augen gewölbte Stirne, die Zeichen der Energie und des Eigensinns; graublaue, forschende Augen; einen etwas verächtlichen Zug um den festgeschlossenen Mund; lebhafte, sanguinische Gesichtsfarbe. Es sind dies alles interessante Merkmale, nur vermissen wir auf dem edlen, ernsten Antlitz des Meisters den Hauch der Genialität. Es war offenbar dem Maler daran gelegen, eine gewisse Härte der Züge und die vielen Pockennarben zu mildern, und doch gibt uns das schöne Bild den Eindruck von jener beharrlichen Passivität des Mannes, der um keine Linie von seinem Vorhaben abweichen wird.



Porträt Chopins von Delacroix.
Aus der Kollektion Marmontel.

Neben diesem Charakterkopf bildet derjenige Jean François Marmontels einen zur Heiterkeit reizenden Kontrast. Es ist ein wirklicher Meunier sans souci, den uns Roslin gemalt hat, ein Typus nach Teniers, sehr fein und sehr sarkastisch zugleich: großgeöffnete, in die Höhe blickende Augen, ein selbstgefälliges Lächeln auf dem Gesicht, den Mund geöffnet, um die eigenen Verse zu deklamieren, in der langen, schmalen Hand ein großes Manuskript. Den runden Kopf schmückt ein grelles, grün und rot gestreiftes Tuch und am grünseidenen Hausrock blickt vorne und aus dem Aermel die zierliche Spitzenkrause heraus. Man fragt sich, ob dieser Gelehrte ernst zu nehmen sei, der aus seinen Contes moraux die Libretti zu Grétrys Opern Lucile (1769), Sylvain (1770), L'Ami de la maison (1771), Zémire et Azor (1771) und La Fausse Magie (1775) gezogen —, der für Piccinni die Gedichte Penelope und Didon geschrieben und zur Verteidigung seines italienischen Mitarbeiters gegen Glucks Anhänger eine Ode in zwölf Gesängen, Polymnie, gedichtet hat. Aber der Literat Marmontel, ein Vorfahre des Musikers Antoine Marmontel (1816—1898) und Antonin Marmontels, Mitglieds der Académie française, gehört der Zeit an, die die Gluckisten und Piccinnisten in zwei Lager teilte. Er war unter den Besiegten, und man wundert sich dessen nicht, wenn man seine joviale Physiognomie mit der vornehmen Erscheinung Glucks vergleicht. In Wahrheit konnte der Ruhm nicht beide zugleich beschatten, die komödienhafte Figur des mittelmäßigen Dramaturgen zugleich mit derjenigen des genialen Meisters, der auf dem Gebiet der Oper eine Umwälzung bewirkt hat und für alle der Vorläufer einer neuen Zeit gewesen ist.

Mit anderen Gefühlen und gesteigertem Interesse bleibt unser Blick auf dem Porträt Chopins von Eugène Delacroix ruhen. Ist es das ergreifende Drama der widerstrebenden Entsagung oder die willige Ergebung ins Leiden und in das unabwendbare Ende, die das Antlitz des jungen Mannes offenbart? Man vermutet wohl mit Recht das letztere, denn wir haben eine Bleistiftskizze von der Hand des berühmten romantischen Malers, die den polnischen Meister in ungefähr derselben Haltung, jedoch mit ganz gerader Kopfhaltung



Porträt Stephen Hellers von Ricard.
Aus der Kollektion Marmontel.

zeigt. Die Züge sind darauf ausgeprägter, Licht und Schatten hart abgegrenzt, die Augen weniger durchsichtig, mit einem Ausdruck des Trotzes, der Empörung gegen das unerbittliche Schicksal. Delacroix scheint diese Skizze zu einer Zeit wieder hervorgenommen zu haben, als Chopins Gesundheit unwiederbringlich verfallen und des Todes

Schwingen sich langsam auf ihn senkten. Nach dieser Skizze hat der Künstler sein Oelgemälde disponiert und auf meisterhafte Weise nach einer neuen Inspiration vollendet. Hier ist der Kopf leicht geneigt, die lichten Töne des goldbraunen Haares heben sich von dem satten, braunen Hintergrund der Leinwand in weichen Linien ab, das hellbraune Auge ist klar, die Nase scheint spitziger geworden zu sein, die Wange ist eingefallen und der Teint fahl. Das ganze, in dunkeln Tönen gehaltene Bild wirkt äußerst harmonisch und weckt sehr pathetische Gefühle. In schnellem Fluge zieht das bewegte Leben des gottbegnadeten Künstlers — des Komponisten der b moll-Sonate, der Balladen und Polonaisen — an uns vorüber, sein beklagenswertes Ende, — nach der Trauer, dem Begräbnis: die Verehrung der Dichter, der Frauen, und nach ihnen die der ganzen musikalischen Welt. Chopin hat auf dem Kirchhof Père Lachaise seine letzte irdische Ruhestätte gefunden. Nächst Heines Grab auf dem Montmartre ist keines mehr bekannt und besucht als das seinige.

Neben Chopin finden wir Stephen Heller vom marseillaisischen Maler Ricard. Ein einfacher, sehr vornehmer Mann, der vollkommene Typus des englischen Gentleman, blickt uns mit ruhig beobachtender, etwas skeptischer Miene entgegen. Er ist kein Welteneroforscher, kein Schlachtenlenker, aber er existiert doch; er pflegt die Gaben, die ihm beschieden worden sind, ohne sich einzubilden, ein großes Genie zu sein. Und sein Schaffen ist nicht ohne Erfolg, denn wenn er eine seiner Etüden, eines seiner gefälligen Klavierstücke schreibt, so gleitet dem Spieler die Musik durch die Hand in das Ohr, befriedigt die Intelligenz und dringt in die Seele ein. Diese Gedanken vermittelt die sympathische Erscheinung des zartbesaiteten Meisters, dessen Freude es war, Chopin, Berlioz und Liszt zu seinen Freunden zu zählen, sie zu bewundern, zu lieben und neben ihnen bescheiden einen zweiten Platz einzunehmen. Heller scheint uns näher gerückt zu sein als Gluck und Chopin, er bietet uns die Hand und wir lauschen seiner Muse ohne Anstrengung. . . .

Alle sind schon lange aus dieser Welt geschieden. Und doch treten uns heute die vier so verschiedenen Männer wieder lebhafter vor Augen durch das Vermächtnis Antonin Marmontels, des letzten Sprößlings der bekannten musikalischen Familie. Er starb am 23. Juli 1907 in dem Hause in der Rue de Calais, wo auch Berlioz gestorben ist. Sein Wille war, daß die vier historischen guten Bilder allen zugänglich werden möchten, seinen Mitbürgern wie den Fremden, die unser großes Museum so gerne besuchen.

Wieder ein Bindeglied mehr zwischen Frankreich und den andern europäischen Nationen, denn Greuze, der Gluck während dessen Kampfesjahren gemalt hat, erinnert uns, daß ein ursprünglich deutscher Künstler seine Bahnen und seinen Stil bei uns kräftig erweitert und ausgeglichen und zwei benachbarte Völker in einer gemeinsamen Kunstgesinnung vereinigt hat.

Marmontel scheint uns nur deshalb in einen musikalisch historischen Kampf verwickelt gewesen zu sein, um darin die kleinste Seite des französischen Geistes zu personifizieren und uns zu zeigen, daß trotz der oberflächlichen Alltagsmenschen die Kraft des wahrhaft Schönen doch meistens den Sieg davontragen wird in Paris.

Und werden wir nicht mit tiefer Empfindung vor Chopin, wie ihn Delacroix gesehen, des unglücklichen Polen gedenken, den die Klage um sein Vaterland in der Fremde zu künstlerischem Schaffen antrieb und der sie in die aristokratische Form der Tänze kleidete! Wir rufen uns die elegischen oder tragischen Akzente, welche die glänzenden Rhythmen der Polonaisen kennzeichnen, ins Gedächtnis und werden das Ideal Chopins verstehen, das auf Hoffnungen beruhte, die nur trügerische Illusionen waren.

Stephen Heller zieht uns hinüber in seine ungarische Heimat, zum farbenliebenden Volke, dem Liszt das bleibende Denkmal geschaffen hat, indem er dessen nationale Melodien im Fluge aufgenommen und dank seiner genialen Phantasie in der anscheinenden Form der Improvisation auf die charakteristischste musikalische Weise zum Ausdruck gebracht hat.

Und so haben sich Gluck, Marmontel, Chopin, St. Heller, Greuze, Roslin, Delacroix, Ricard, die in so weit auseinander gelegenen Wirkungszentren geboren sind, in Paris gefunden, um ihre schönsten Werke zu schaffen. Wir ziehen daraus den Schluß, daß, wenn auch die Kunst ihre Heimat hat und haben muß, um originell sein zu können, sie zugleich auch international sein wird, und ihr Einfluß dann den weitesten Flug nehmen kann, wenn sie ihren Wirkungskreis erweitert und keiner zeitgenössischen Bewegung fremd bleibt.

Amédée Boutarel (Paris).

Disharmonisches aus der Musikstadt München.

In der Kunst- und Musikstadt München hat sich anläßlich eines Volks-Symphoniekonzertes im Kaim-Saal (2. Januar) ein Vorfall abgespielt, der allgemeines Aufsehen verursachte und extra muros Monachiae auch richtig als Entwürdigung des Konzertsaals empfunden worden ist. Nur intra muros war man etwas geteilter Meinung, welch sonderbare Auffassung noch weiter unten erörtert werden soll. Der Sachverhalt ist durch die Tagespresse genug verbreitet worden, so daß er hier nur kurz rekapituliert zu werden braucht. Der — auch unsern Lesern gut bekannte — Musikschriftsteller Dr. Rudolf Louis hatte als Konzertkritiker der „Münch. Neuest. Nachr." wiederholt in deutlicher aber sachlicher Weise auf Mängel des Kaim-Orchesters aufmerksam gemacht, die besonders die Holzbläser angingen. Herr Dr. Kaim hatte sich darauf bereits im November an das Publikum beschwerdeführend gewendet, indem er auf einem Konzertprogramm dem Dr. Louis indirekt vorwarf, er zwänge mit seinen Kritiken ihn und die Musiker seines Orchesters noch zum Exodus aus Isarathen. Wenn auch schon diese Form der Antikritik die unbedingt notwendige Neutralität des Konzertsaals verletzte, so war sie anderseits doch nicht so auffallend, daß allgemein darauf reagiert worden wäre. Herr Hofrat Dr. Kaim und sein Orchester hätten aber aus den Preßstimmen, die sich damals mit der Sache befaßten, fühlen müssen, wie der Wind wehte; nämlich scharf gegen sie. Trotzdem wurde ein Skandal provoziert, wie er bisher nicht seinesgleichen hatte. Und selbst wenn einer die Demonstration an sich nicht verurteilen sollte, so muß ihre Form, die Art und Weise der ganzen planmäßigen Inszenierung aber auf das allerschärfste zurückgewiesen werden. Ich habe zufällig dem Konzert angewohnt und kann aus eigener Anschauung die Vorgänge beurteilen. Versetze sich jeder, bitte, in die Lage, er werde als konzertbekannte Persönlichkeit von einem uniformierten Orchesterdiener (!) „gebeten", den Saal zu verlassen; stelle sich jeder vor, daß dies freundliche Ersuchen coram publico mehrmals vorgebracht wird, und dann beurteile er die Situation! Wie würde hier ein Rückzug empfunden und aufgenommen worden sein? Durch die Art seines Vorgehens hat das Kaim-Orchester den Dr. Louis geradezu gezwungen, den Platz zu behaupten, wodurch das Zeichen zum Tumult gegeben war. Das einzig Mögliche wäre vielleicht gewesen, dem Kritiker, wie seinerzeit Hans v. Bülow im „Zirkus Hülsen", den Eintritt in den Saal zu verwehren. Ich weiß nicht, ob diese Zwangsmaßregel gegenüber einem Konzertbesucher, der sein Billett gekauft hat, rechtlich statthaft ist. Jedenfalls aber würde kein Kritiker den Eintritt zu ertrotzen suchen.

Es wundert mich, daß noch nirgends auf die juristische Seite des Falles hingewiesen worden ist. Es sollte einer heute noch aus dem Teil des Publikums, der gekommen war, zwei Beethovensche Symphonien und eine Sängerin zu hören, und dafür seinen Obolus entrichtet hatte, aus prinzipiellen Gründen gegen die Direktion der Volkssymphoniekonzerte klagen. Denn er ist um seinen künstlerischen Genuß gekommen, dessentwegen er das Konzert besuchte. Der Dirigent, Georg Schnéevoigt, erklärte z. B., daß er nur mit Mühe zu Ende dirigieren könne, und die Sängerin, Klara Rahn, war gar so erregt, daß sie überhaupt keinen ruhigen Ton hervorbrachte. Ja, soweit mein Laienverstand in juristischen Dingen es beurteilen kann, halte ich die Situation an sich und nicht weniger wegen der möglichen Konsequenzen daraus von so allgemeinem öffentlichen Interesse, daß vielleicht der Staatsanwalt wegen öffentlicher Beleidigung oder wegen groben Unfugs eingreifen sollte. (Diese Anschauung wird uns von juristischer Seite bestätigt. Red.) Ich gehöre dabei keineswegs zu denen, die gleich nach dem Büttel rufen, und besonders schlecht vertragen sich bekanntlich Kadi und Kunst. Dieser Münchner Fall hat aber mit der Kunst nichts mehr zu tun, und daß solche tumultuarische Szenen nicht etwa im Konzertsaal und Theater Nachahmer finden, liegt sicher im allgemeinen Interesse! An diesen Stätten öffentlicher Kunstübung hat unter allen Umständen „Burgfriede" zu herrschen und Streitigkeiten zwischen Kritikern und Künstlern mögen außerhalb der der Kunst geweihten Räume ausgetragen werden. Es findet sich erstens in der Presse Gelegenheit genug hierzu; und keine anständige Redaktion wird einem Künstler eine Erwiderung selbst gegen den eignen Kritiker verweigern. Weiter ist der Inseratenteil da, der ja auch schon mehrfach und mit Erfolg in Streitfällen von Künstlern benutzt worden ist. Und schließlich würden Protestversammlungen stets wirksame Waffen gegen ungerechte Angriffe sein. Aber all diese Dinge sind kaum nötig. Denn einmal muß an einer wirklich künstlerischen Potenz jede Kritik zerschellen — man erinnere sich an den in der „Neuen Musik-Zeitung" beleuchteten „Fall Strauß"; der Komponist der Salome ist trotz der wütendsten und oft erbärmlichen Angriffe immer noch nicht in den Sand gestreckt — und zweitens schlägt für unsichere Kantonisten in der musikalischen Kritik früher oder später sicher die Stunde. Wer aber wirklich etwas zu sagen hat, dem soll man volle Redefreiheit gewähren, selbst auf die Gefahr hin, daß hier und da etwas weit gegangen wird. Sehr fein äußert sich der „Temps", der, wie anderseits natürlich die ganze deutsche Presse, auch von den Vorgängen im Kaim-Saal Notiz nimmt (auch die Witzblätter fallen in den Chorus ein). Das Pariser Blatt schreibt u. a.: „Wer sich oder sein Werk öffentlich zur Schau stellt, gibt zu, daß darüber diskutiert werde. Er sucht das Benefizium des Lobes und muß daher auch das Risiko des Tadels tragen. Die Unabhängigkeit der Kritik ist eines der Rechte des freien und vernunftbegabten Menschen, sie ist für das Publikum notwendig, das informiert sein will; sie ist unerläßlich dem Glanz der Kunst und heilsam für die Leute von Talent, die es nötig haben, nicht mit jenen verwechselt zu werden, die keines haben."

Für das Publikum notwendig! Und wie hat sich das Münchner Publikum zum Teil benommen! Als das Unerhörte geschah und ein Musiker, anstatt pflichtgemäß das Fagott zu blasen, eine Rede hielt, die sogar nicht frei von Injurien gegen den anwesenden Kritiker war,

da klatschte die Menge dem Beifall, johlte und wollte Dr. Louis zum Abzug bewegen. Man muß die Vorgänge selber mitgemacht haben, um die Situation richtig einschätzen zu können, die einem in der Erinnerung wieder das Blut in Wallung bringen. Der Tumult erreichte seinen Höhepunkt, als Stimmen für Louis erschallten, die ihn energisch zum Ausharren aufforderten. Schließlich endete die Sache damit, daß das Orchester doch spielte, trotzdem Dr. Louis im Saal blieb. Die Rückzugsdeckung: es geschähe das nur für den hochverehrten Chef — Lebhafte Zurufe: „Und das Publikum?“ Natürlich auch fürs Publikum tönte es vom Orchesterpodium zurück — diese Deckung ist ebenso bedeutungslos für den tatsächlichen Erfolg des Kritikers, wie die „Lösung“ des Konflikts, Dr. Louis möge sich „als ausgeschlossen betrachten“, für das Orchester billig ist. Nicht wahrheitsgemäß aber hat eine sogenannte Zeitungskorrespondenz berichtet, die in Hunderten von Tagesblättern verbreitete, Dr. Louis habe das Feld geräumt. Dr. Louis fühlte sich nicht mehr veranlaßt, die zweite Symphonie Beethovens zu hören, nachdem er während der ersten und auch während der folgenden fünf Lieder ausgeharrt hatte. Damit, daß das Orchester spielte, trotzdem es vorher erklärt hatte, es würde streiken, bis Louis den Saal verlassen hätte, ist wohl unzweideutig bewiesen, auf wessen Seite der Sieg blieb. Diese kleine Geschichte aber, durch die eine Tatsache gerade ins Gegenteil verkehrt wird, ist bezeichnend für ein gewisses Niveau unserer Presse, die auch in München selber zum Teil eine sonderbare Rolle gespielt hat. Denn wenn die Zeitungen in einem solchen Falle nicht prinzipiell zusammengehen, wo dann noch? Statt dessen läßt sich eine Zeitung von der „Partei“ (Kaim-Direktion) berichten, trotzdem ihr Kritiker den Vorgängen beigewohnt hat. Alle Eifersüchteleien, Unstimmigkeiten usw. sollten mit einem Schlage beiseite geschoben werden, wenn es gilt, gegen die bedrohte Freiheit der Kritik Stellung zu nehmen. Wer bürgt dafür, daß nun nicht nächstens ein anderer an die Reihe kommt? Und es ist noch nicht so ohne weiteres ausgemacht, daß jeder Kritiker die Courage und die Nerven besitzt, wie Dr. Louis in diesem Falle. Es ist auch ferner nicht ausgemacht, daß jede Redaktion ihren Referenten solchem Ansturme gegenüber hält, wie es die „Münchner Neuesten Nachrichten“ getan haben. Das Blatt hat damit geradezu vorbildlich gehandelt und ganz außerordentlich dazu beigetragen, solchen und ähnlichen Demonstrationen für die Zukunft den Weg zu verlegen. Und das Münchner Publikum? Für wen hatte sich denn der Kritiker den Anremplungen eigentlich ausgesetzt? Für wen geschah es, daß er mit seinen Bemerkungen die Leistungen des Orchesters immer mehr vervollkommnen wollte? Nein, mit den Protestrufen aus dem Saal nach dem Balkon hinauf hatte man sich an die falsche Adresse gewandt.

Und damit kommen wir zum letzten Punkt. Auch das Kaim-Orchester hatte sich an die falsche Adresse gewendet. Nicht die Kritik ist schuld an gewissen Zuständen, sondern ganz andere Dinge. Ich persönlich bin dem Kaim-Orchester stets wohlgesinnt gewesen und habe seine Leistungen ebenso anerkannt wie seine unzweifelhaften Verdienste, die entschieden in mehr bestehen, als bloß in dem Erfolge, den „Schlafwandel“ des Münchner Hoforchesters seinerzeit zum Heil der Kunst etwas unsanft unterbrochen zu haben. Als Kronzeugen meiner Gesinnung nenne ich Hofrat Dr. Kaim und Kapellmeister Schnéevoigt selber. Und wer möchte nicht mit den Orchestermusikern mitfühlen, wenn bekannt wird, daß einigen der Bläser einen Tag vor der Demonstration das harte Los der Kündigung zuteil wurde? Aber nicht auf die Kritiken des Dr. Louis hin geschah dies, sondern auf Veranlassung des Ausstellungskomitees, das das Orchester für die Münchner Ausstellung engagiert hat, dabei aber schon viel früher, als unsre Ereignisse spielen, die Kündigung beschlossen hatte. Auch hier wurde also die Schuld einem andern aufgebürdet. Die Hauptschuld aber, daß das Kaim-Orchester nicht in steter, ununterbrochener Entwicklung fortschreiten konnte, liegt meiner Meinung nach an München, an der Kunst- und Musikstadt München, an dem Publikum, von dem ein Teil seinen Zorn und Aerger an einem Manne ausließ, der gerade dafür arbeitet, die Musikverhältnisse Münchens zu heben. Nur zur Zeit Weingartners hat das Kaim-Orchester wirklich Zulauf gehabt. Sonst haben es die Kunst- und Musikfreunde Münchens nur zu oft beiseite gelassen. Anstatt das Unternehmen zu stützen und nach Kräften zu fördern, kümmerte man sich in bajuvarischem Gleichmut nicht genügend um die Bestrebungen des Instituts, und das Temperament geriet erst in Wallung und äußerte sich in Nörgelei, als die Leistungen des Unternehmens naturgemäß etwas zurückgehen mußten. Und was tat die Stadt selber? Die Stadt, die für Dekorationen eines Schützenfestes Tausende und Abertausende ausgibt? Hier ist der Ort, wo Proteste angebracht sind! Nicht die Menge der Konzerte macht eine Musikstadt, sondern in erster Linie die rege Teilnahme ihrer Bewohner an allen Bestrebungen, die Förderung verdienen. Und es ist heute trotz des hervorragenden Dirigenten zu befürchten, daß München von seinem alten Ruhm mehr und mehr verliert. Alter Ruhm? Frühere Größe? Im Zwischenakte der Trojaner-Aufführung ging ich im Foyer des Hoftheaters umher und sah mir die Bilder der an dieser Stätte tätig gewesenen Künstler an. Manch einen fand ich, der lange Zeit dort geweilt, bis ich auch auf das Porträt Hans v. Bülows stieß: Kapellmeister 1867—1869 stand darunter. . . .

O. K.

Don Quijote.

Musikalische Tragikomödie von **Georg Fuchs**,
Musik von **Anton Beer-Walbrunn**.

Uraufführung am Münchner Hof- und Nationaltheater am 1. Januar.

Der „sinnreiche Junker von der Mancha“, der in früheren Zeiten schon manchen Theatermann und auch manchen Tonsetzer interessiert hat, hat auch in der Gegenwart wiederholt den Weg auf die Bühne gesucht und gefunden. Eine dauernde Stätte war ihm freilich hier bisher noch nicht beschieden. Ob es ihm in dem dramatisch-musikalischen Gewande besser ergehen wird, das ihm G. Fuchs als literarischer und Anton Beer-Walbrunn als musikalischer Helfer bei seinem neuerlichen Ritt über die weltbedeutenden Bretter verliehen haben? Auf derartige Fragen schlankweg mit Ja oder Nein antworten zu sollen, ist nicht immer angenehm, wenn man im übrigen solider, tüchtiger Arbeit und einem auf anderem Gebiete auch verschiedentlich zu entsprechender Anerkennung gelangten ehrlichen künstlerischen Streben gern alles Gute wünschen möchte. Ueber die alte Klippe, an der wohl noch jede Bühnenbearbeitung des berühmten Cervantesschen Romans gescheitert ist, das epische Grundwesen des Gegenstandes, sind auch die Urheber der musikalischen Tragikomödie, die am Neujahrstage im Münchner Hoftheater ihre Uraufführung erlebte, nicht hinweggekommen. Die Liebesabenteuer eines spanischen Herzogssohnes, die Einmischung des Ritters von der Mancha in dessen geplante Doppelheirat, sowie einige berühmte Burlesken und groteske Szenen aus dem Roman sind in dieser jüngsten Don Quijote-Oper zu einem Bühnenvorgang vereinigt, der als Ganzes wie im einzelnen alles andere eher ist als dramatisch. Dazu kommen noch diverse beträchtliche Längen in der Ausführung und eine verschiedentlich etwas matte und zu wenig sinnfällige Betonung des humoristisch-karikierenden Momentes. Die angeblich vorwaltende Absicht, nach dem Muster anderer Aus- und Unterleger die Don Quijote-Figur selbst auf eine von der Originalgestalt verschiedene Basis zu stellen, ist in dieser Hinsicht offenbar von Einfluß gewesen und auch der Komponist hat sich gerade nach Seite der musikalischen Groteskzeichnung, die bei diesem Stoffe als dankbarste Aufgabe winkt, der besten Wirkungen begeben, sei es nun dadurch, daß er sich unter dem Zwange einer gewissen idealisierenden Auffassung nicht recht getraute, beherzt ins Zeug zu gehen, oder auch weil es ihm vielleicht im allgemeinen an Charakterisierungsfähigkeit in dem gedachten Sinne fehlte. Zum mindesten gebricht es ihm an der nötigen Schärfe und Plastik, und an dem Vorhandensein einer eigentlich dramatischen Ader bei dem Musiker Beer-Walbrunn überhaupt, auch wenn es einem ganz anders gearteten Stoff gelten sollte, glaube ich vorerst zweifeln zu müssen. Die Wege, die sein Schaffensdrang ihm im übrigen gewiesen, scheinen mir doch die seinem ganzen Wesen von Natur aus am nächsten liegenden zu sein. Man hat den Rheinberger-Schüler Beer-Walbrunn, den jetzigen Professor an der hiesigen Akademie der Tonkunst, mannigfach als begabten, wenn auch von den Gegenwartsbestrebungen mehr oder weniger abseits stehenden Komponisten von Kammermusikwerken und Liedern kennen gelernt, der auf diesem Boden gute und berechtigte Erfolge errungen hat. Eine vor Jahren anderwärts aufgeführte Oper „Sühne“ hat es zu eigentlichem Bühnenleben nicht gebracht. Auch die Partitur des „Don Quijote“ legitimiert gleich seinen sonstigen Kompositionen Beer-Walbrunn als gediegenen Musiker. Es klingt alles gut und ist fließend geschrieben, kommt aber aus einer gewissen Gleichartigkeit eines gemäßigten Ausdrucks kaum recht heraus zu eigentlichen Höhepunkten. Als solcher wäre etwa die „Waffenwacht“ des Helden zu bezeichnen. Hier gibt der Komponist sein Stärkstes an Empfindung, und dem Sänger, dem überhaupt die durchgängig geschickte und zum Orchester im entsprechenden Verhältnis stehende, auch in gut klingenden Chorsätzen sich bemerkbar machende Behandlung der menschlichen Stimme entgegenkommt, bietet sich eine dankbare Aufgabe. Auch in Stimmungsmomenten zeigen sich gute Ansätze. Wenn aber Beer-Walbrunn auch in gewissem Grade wenigstens mit seiner Zeit Fühlung halten möchte, so wird ihm doch offenbar erst eigentlich wohl, sobald er seinem natürlichen Empfinden zwanglos Ausdruck leiht, wie z. B. in dem zwar nicht eben hoch greifenden, an bekannte populäre Muster erinnernden Marschthema, mit dem er Don Quijotes Ritterfahrt begleitet, und anderwärts. — Der Manchaner fand durch Feinhals eine in jeder Hinsicht einfach mustergültige Verkörperung und Sancho war durch Sieglitz ebenfalls ganz köstlich dargestellt. Für die zahlreichen übrigen Partien waren eine Reihe erster Opernkräfte aufgeboten und des gesamten musikalischen Teiles hatte sich Operndirektor Felix Mottl persönlich angenommen. Die Urheber der Novität, die am Schluß mehrfach an der Rampe erscheinen konnten, durften mit dem äußeren Resultat der Premiere, das etwa als sehr freundliche Aufnahme von seiten eines ihnen zum Teil von vornherein wohlgesinnten Publikums zu charakterisieren wäre, immerhin zufrieden sein. Auch von der Wiederholung wird in dieser Beziehung Günstiges gemeldet. Für das Münchner Theaterpublikum aber bedeutet eine Uraufführung in der Oper, möge das Endergebnis ausfallen wie es auch wolle, heutzutage an und für sich bereits ein Ereignis. Einzig und allein schon darum, weil es gar so selten vorkommt!

Arthur Hahn (München).

„Maja.“

Musikdrama in zwei Aufzügen von **Adolf Vogl.**

Uraufführung am Stuttgarter Hoftheater den 12. Januar.

Als bei der Premiere des Musikdramas „Maja“ der Komponist nach dem ersten Akte zweimal erscheinen konnte, war damit die Bestätigung der Aufnahme gegeben, die man nach der Generalprobe erwarten konnte. Die Erwartungen aber überstieg um ein Beträchtliches die Aufnahme am Schluß. Das war ein unbestrittener, spontaner, starker Bühnenerfolg, der den Schöpfer des Tondramas zusammen mit den Darstellern, Kapellmeister, Regisseur fünf- oder sechsmal vor die Rampe erscheinen ließ. Und dieser Erfolg wird dadurch nicht geringer, daß Adolf Vogl zur Klasse des musikalischen homo ignotus gehört. Die alte Geschichte: vor etwa 10 Jahren schon wurde Maja komponiert und wanderte von Bühne zu Bühne. „Ich hatte alle Hoffnungen auf den verlorenen Sohn aufgegeben und fürchtete, ihn nach langen Jahren mit zerschlissenen Gewändern nach Hause kommen zu sehen. Nun aber habe ich Wohlgefallen an ihm und er ist im glänzenden Freudenkleide vor mich hingetreten,“ so etwa äußerte sich der Komponist in seiner Dankesrede an die Darsteller. Es bleibe unentschieden, ob Vogl in seinem Wohnort München so gänzlich unbeachtet blieb, weil er keiner der dort existierenden „Richtungen“ angehört. Er lebte und — darbte für sich allein, wie nur ein deutscher Musiker darben kann. Vielleicht hätte er am Hof- und Nationaltheater die gleiche Beachtung verdient, wie manch anderer Komponist, dem sich die Pforten geöffnet. Anderseits aber heißt es heute mehr als je: Hilf dir selbst! und auch auf den Künstler paßt Goethes Vers: „Wer sich der Einsamkeit ergibt, ach, der ist bald allein.“ — Ueber den Lebensgang des Komponisten, dessen Porträt wir auf nebenstehender Seite wiedergeben, teilt Hofkapellmeister Band mit:

„Adolf Vogl wurde im Jahre 1873 in München geboren als Sohn eines kleinen Beamten. Seine Kindheit war stark von religiösen Einwirkungen erfüllt, daneben regte sich aber auch der Musiksinn beizeiten; es gab frühzeitig musikalischen Unterricht, doch sehr bald auch ein Musikverbot für den allzu eifrigen Jünger Polyhymnias, der dieser seiner Muse zuliebe die hehre Göttin der Gymnasialweisheit allzu arg vernachlässigte. So mußte es mit der Musik lange Zeit bei heimlichen theoretischen Studien sein Bewenden haben. Da kommt nun eines Tages der erste Theaterbesuch: Tannhäuser — und damit die Entscheidung über Vogls Lebensweg. Er erzählt selbst: ‚Es war ein Ereignis, das in die jugendliche Psyche dieselben Spuren eingrub, wie in früher Kindheit die Vorstellung vom Paradiese oder den Posaunen des Jüngsten Tages und Gerichtes!‘ — Er verläßt das Gymnasium, treibt autodidaktische musikalische Studien, steht ein paar Jahre in der Praxis als Theaterkapellmeister, kehrt aber davon unbefriedigt wieder in seine Vaterstadt zurück und widmet sich philosophischen Studien. Einige Hefte Lieder entstehen, zumeist Kompositionen von Dichtungen Gustav Falkes, dann aber steckt sich der junge Feuerkopf ein Ziel gleich hoch bei den Sternen: angeregt durch Michael Beers Trauerspiel ‚Der Paria‘ entsteht Dichtung und Musik seiner ‚Maja‘.“ — —

In der Tat hat Vogl in der Maja sich sein Ziel — auch schon äußerlich durch die Dimensionen der ursprünglichen Anlage — hoch gesteckt. Sein Streben nach oben drückt dem Ganzen ein charakteristisches Merkmal auf, hebt es von vornherein auf ein bestimmtes Niveau. Ein Ideendrama baut sich vor uns auf, der „Erlösungsgedanke“ — man beachte die Zeit der Entstehung des Textes vor einem Dezennium — steht auch hier als leuchtender Stern über dem Dunkel der Welt. Die vornehme Inderin Maja weigert sich, als Witwe den Scheiterhaufen zu besteigen und dem ungeliebten Gatten im Tode zu folgen. Vom Priester des Brahma deshalb verflucht, vereint sie sich mit einem „Paria“ (Makaranda) zum Erlösungswerk der Liebe. Zunächst beginnen die beiden bei sich selber und im zweiten, etwa 15 Jahre später spielenden Akt sehen wir den Bund mit einem Knaben (Rahula) gesegnet. Ein reicher Inder, auf der Jagd verwundet und in die Pariahütte gebracht, stört das Idyll. Er verliebt sich in Maja (die sich später als seine Schwester entpuppt), Makaranda wird erschlagen, die Hütte zerstört und nun folgt Maja, den Giftbecher in der Hand, dem geliebten Gatten freiwillig in den Tod. Die Lösung des Knotens bringt Buddha, der in eigener Person erscheint und am Fuße des Himalaja dem Volke seine Lehre kündet. Die Edlen und der Priester legen ihre Attribute und den Schmuck ab, die Krieger werfen die Waffen weg, der Knabe Rahula schließt sich dem Zuge des Buddha an.

Die ethische Bedeutung des Stoffes ist ohne weiteres klar. Zweifellos hat die Tragödie aber auch sozialen Einschlag. „Die Enterbten“ sind es, durch die das Heil kommen soll. Aber der „Paria“ und sein Weib sind noch nicht zur Mission reif. Sie müssen untergehen, erst der in freier Liebeswahl geborene Sohn, das Sinnbild der reinen Natur, scheint zur Tat geläutert. Doch Buddha? Zuerst hielt ich sein Auftreten für einen wirksamen Theatereffekt und zum leichteren Erfassen der Handlung für notwendig. Man beachte aber die Zusammenführung des Pariakindes mit Buddha, dem historischen Prinzen Siddhärte. Sollte hier vielleicht ein soziales Ideal des Dichters angedeutet liegen? Wie dem aber auch sei, man sieht, daß der Textdichter Vogl ernst zu nehmen ist. Allerdings hat er seine Ideen nicht restlos durch das Drama verwirklicht. Es wird viel zu viel geredet, statt gehandelt, was im gesungenen Drama von doppeltem Nachteil ist, weil eben die Worte verloren gehen. Der erste Akt hat große Längen trotz der schon vorgenommenen Striche, besser in jeder Hinsicht ist der zweite. Ist Vogl als Dichter, wenn auch nicht äußerlich, so doch innerlich mit dem Bayreuther Meister verwandt, so gilt das gleiche, trotz einiger Annäherungen an den Stil der großen Oper, von seiner Musik. Die Sprache, das Pathos, das Fühlen sind wagnerisch, weniger die, natürlich polyphone, Gestaltung selber; denn das Prinzip des Leitmotivs ist lange nicht so konsequent durchgeführt, wie beim Schöpfer des Nibelungenringes. Vogl ist breiter, lyrischer. Das Ganze macht den Eindruck einer Musik so recht aus vollem Jugendherzen, keine Tüfteleien und Spitzfindigkeiten; Schwung und natürlicher Fluß zeichnen sie aus, wobei hier und da weniger Gewähltes allerdings auch zum Vorschein kommt. Neben Stellen von ausgesprochener Schönheit entbehrt das rein Dramatische freilich des Prägnanten, wie denn auch eigentlich Neues wenig gesagt wird. Wirksam sind die Singstimmen behandelt und die Bombenrolle der Maja ist keine schlechte Aufgabe für eine dramatische Sängerin. Brillant und so gar nicht nach schulmäßigem Drill klingt das Orchester. Vogl nimmt nicht selten skrupellos Wagnersche Gedanken in sein Werk hinüber, aber bei aller Abhängigkeit hat man nicht das Gefühl des Entlehnten. Vielmehr herrscht der Eindruck vor, daß der Komponist das wirklich für Eigenes hält, was doch schließlich mehr oder minder der Niederschlag des musikalisch ganz in sich Aufgenommenen ist. Aber ihn als bloßen Wagner-Epigonen zu bezeichnen, geht anderseits auch nicht. Dazu steht Vogls rein musikalische Begabung zu hoch über dem Durchschnitt. Und wenn auch seine Erfindung noch nicht besonders neue Seiten verrät, so ist sie doch keineswegs schwächlich zu nennen. Wer den Schluß des ersten Aktes geschrieben hat, hat Anspruch, zu den dramatischen Komponisten gezählt zu werden.

Daß die Oper einschlug, ist neben der idealistischen Handlung in erster Linie wohl dem Umstand zuzuschreiben, daß Vogls musikalische Sprache dem heutigen Publikum vertraut und lieb geworden ist; dabei weiß er sich aber auch die Achtung des Musikers zu wahren. Deshalb wird auch ein Erfolg dem Werke wahrscheinlich treu bleiben, wo die Bedingungen für eine gute Aufführung wie in Stuttgart gegeben sind. Frau Senger-Bettaque verkörperte die Titelrolle großzügig und ergreifend. Weil als Paria war stimmlich und als Darsteller vorzüglich und den beiden Hauptrollen folgten die Vertreter der übrigen: Neudörffer, Holm, Erb. Frl. Brucker zeigte sich als Rahula wieder als talentierte Anfängerin. Ein Hauptverdienst gebührt Hofkapellmeister Band für die hingebungsvolle Einstudierung und für die künstlerisch wie technisch vortreffliche Leitung der Novität. Die Regie des Dr. Löwenfeld tat das auf unserer Interimbühne Mögliche.

O. K.



Berlin. (Oper.) An unserem Königlichen Opernhause haben die letzten Wochen so manche einschneidende Veränderungen gebracht. Sie drücken sich vor allen Dingen aus in recht interessanten Neuengagements. Die Bühnenleitung ist offenbar darauf bedacht, rechtzeitig Ersatz zu schaffen für die älteren Kräfte, deren Stellung wohl heute noch unantastbar ist, aber doch, wie alles im Leben, dem Einfluß der Zeit ausgesetzt ist. In Fräulein Frieda Hempel hat die Hofoper eine ganz ausgezeichnete Kraft für Koloraturpartien gewonnen. Die junge Künstlerin hat in Schwerin ihre Lehrjahre absolviert und ist nun als sichere und sehr verwendbare Sängerin zu uns zurückgekehrt. Ein junger amerikanischer Tenor, Maclennan, hat schon in seiner Antrittspartie als Turiddu Aufsehen erregt und ist auf dem besten Wege, sich dem Ensemble des Institutes anzupassen. Von Novitäten der letzten Zeit hat Puccinis „Madame Butterfly“ dem Publikum, nicht aber der Fachpresse gefallen. Der Erfolg des Werkes war mit dem Auftreten von Geraldine Farrar innig verknüpft, wird aber wohl kaum zu lange vorhalten. Endlich bot uns das Opernhaus noch die zweiaktige Oper „Therese“ von Massenet, ein äußerst schwaches und uninteressantes Werk des französischen Komponisten, der sich in allen seinen Opern gleich bleibt in der süßlichen und weichen Art seiner Musik. Die Novität ist vom Spielplan schon verschwunden. — In der Komischen Oper hat Eugen d'Alberts „Tiefland“ einen sehr nachhaltigen Eindruck ausgeübt. Mit dieser Oper und der jüngst aufgeführten „Verkauften Braut“ von Smetana macht die Bühne ausgezeichnete Geschäfte. Dazu tritt das Engagement von Franz Naval, den die Hofoper ziehen ließ, und der wesentlich dazu beiträgt, der Bühne den künstlerischen Charakter aufzuprägen. In der Titelrolle des Massenetschen „Werther“ hatte Naval sein Engagement dort angetreten. Er selbst hat natürlich großen Erfolg gehabt, nicht aber die Oper, die sich nur kurze Zeit auf dem Spielplan erhalten konnte. — Das Neue Operettentheater des Direktors Viktor Palfy, dessen eigenes Heim am Schiffbauerdamm

nicht rechtzeitig fertiggestellt werden konnte, hat seine Tätigkeit im Berliner Theater eröffnet und als Antrittsvorstellung Offenbachs Operette „Blaubart“ gewählt. Das Ensemble hat sich überaus günstig eingeführt und der Erfolg ist ihm bisher auch treu geblieben. An der Spitze steht Julius Spielmann, der als Regisseur ebenfalls ganz Ausgezeichnetes geboten hat. Aber auch die übrigen Kräfte deuten darauf, daß das Neue Operettentheater sich eine dauernde Statt im Berliner Bühnenleben zu schaffen imstande sein wird. — Im Theater des Westens hat die Operette „Ein Walzertraum“ von Oskar Straus die „Lustige Witwe“ verdrängt. Das für Berlin neue Stück ist ein recht gefälliges aber trotzdem musikalisch wenig bedeutendes Werk, und sein musikalischer Teil weist neben ganz geschickter Mache nur wenig Eigenart und Frische auf. Die Begabung von Oskar Straus, des Ueberbrettlkomponisten, reicht wohl aus, in kleinem Rahmen Niedliches zu schaffen, genügt aber doch nicht völlig, in größer und weiter gezogenen Grenzen Erfreuliches hervorzubringen. Die Darstellung der Novität allerdings und das dekorative Beiwerk waren glänzend. Eine Errettung aus der Operettennot unserer Tage stellt auch der „Walzertraum“ nicht dar.

* * *

London. Die Beendigung der sich so großer Popularität erfreuenden Woodschen Promenadekonzerte in der Queenshall bildete gewissermaßen das Signal dafür, daß nunmehr die eigentliche Konzertsaison einsetzen konnte. Mit dem ersten Montag im November begann der Konzert-Zyklus des „Londoner Symphonie-Orchesters“ unter Leitung von Dr. Hans Richter. An Novitäten beschert uns diese Konzertfolge zwar nur eine einzige: Max Regers Variationen und Fuge, die uns zudem erst für das am 9. Mai stattfindende letzte Konzert versprochen ist, im übrigen aber findet man schwerlich Veranlassung, über die uns bereits gebotenen und noch in Aussicht gestellten Genüsse zu schmälen. Das Programm des ersten Abends brachte z. B. Mozarts Symphonie „Prag“, Wagners „Siegfried-Idyll“, Brahms' zweite Symphonie in D und Tschaikowskys „Romeo und Julie“. Das dritte Konzert dieser Serie wurde übrigens unter der Leitung Max Fiedlers gegeben, in dreien der noch ausstehenden wird Arthur Nikisch den Dirigentenstab führen. — Unter Mitwirkung des in London zum erstenmal das Podium betretenden Mr. H. Vivian Hamilton veranstaltete Herr Emil Reznicek, der Dirigent der „Warschauer Philharmonischen Gesellschaft“, zwei Konzerte, in denen er sich im großen ganzen als gewandter Dirigent erwies, ohne jedoch einen besonders nachhaltigen Eindruck zu machen. Am Klavier vermochte Mr. Hamilton in der Wiedergabe von Beethovens Es dur-Konzert infolge der seiner Technik noch fühlbar mangelnden Abgeklärtheit ebenfalls nur teilweise zu befriedigen. Auch als „Schaffende“ ließen sich beide Herren vernehmen. Ersterer durch seine B dur-(Ironic) Symphonie, letzterer durch einige Lieder für Alt und eine „Suite de Ballet“. Eine Symphonie von Friedemann Bach (Manuskript in der Königlichen Bibliothek zu Berlin) vermochte hier nicht zu interessieren. Als ein Ereignis der Saison verdient das unter der Leitung des Herrn Fritz Cassierer veranstaltete Konzert des „New Symphony Orchestra“ verzeichnet zu werden. Herr Cassierer steht noch von seiner kunstsinnigen Leitung der Londoner Aufführungen der Berliner Komischen Oper in bester Erinnerung. Das Konzert wies zwei Novitäten auf: „Appalachia“ von Frederik Delius und Richard Straußens „Tanz aus Salome“, beides Erstaufführungen für London. Delius ist ein Komponist deutsch-englischer Abstammung. Seine Vertonung „Appalachia“ (beiläufig ein indianischer Name für Nordamerika) ist ein Orchester- und Chorwerk, das auf dem niederrheinischen Musikfest 1905 (? Red.) zum ersten Male und später auch in der deutschen Reichshauptstadt aufgeführt wurde. Jedenfalls wird Herr Delius, nach der Aufnahme zu urteilen, das Sprichwort von dem Propheten im eigenen Lande gründlich zu schanden machen. Herr Cassierer ist ein Dirigent, dessen achtunggebietenden Leistungen man nicht anders als aufrichtige Anerkennung zollen kann. — Erwähnung verdienen die „Chappell Ballad Concerts“, die zu einer ständigen Einrichtung in der Queenshall geworden sind und an denen hervorragende Künstler wie Mischa Elman, Madame Kirkby-Lunn und Miß Agnes Nicholls mitwirkten. In dem Bestreben, die puritanische strenge Ruhe des englischen Sonntags wenigstens etwas zu mildern, treten die Sonntag-Nachmittag-Konzerte des „Queenshall-Orchesters“ unter Leitung des Herrn Henry J. Wood rühmlichst hervor. Die Programme sind so zusammengestellt, daß jedes Konzert ein größeres Musikwerk und eine Symphonie enthält. Das Woodsche Queenshall-Orchester wird übrigens nach Eröffnung der neuen St. James' Hall eine Konkurrenz durch ein 60 Mitglieder zählendes Orchester (Dirigent Herr Lyell-Taylor) erhalten. Diese Konzerte nehmen zwar erst im März ihren Anfang, dessenungeachtet sind jedoch die Mitwirkenden schon seit Monaten in London vereinigt und liegen eifrigst Proben ob. Aehnlich wie in der Queenshall, soll hier der Montag ausschließlich Wagner, der Dienstag Tschaikowsky, der Freitag Beethoven und Mozart gewidmet sein, während an den anderen Abenden ein gemischtes Programm zur Aufführung gelangt. — Das „Kruse-Quartett“ veranstaltete drei Konzerte, die bei der Beliebtheit Professor Kruses in London naturgemäß ein volles Haus erzielten. Ueber die wahrhaft künstlerischen Leistungen des „Hambourg String Quartett“ ein Wort zu verlieren, hieße nur Allzubekanntes wiederholen, weshalb es genüge, aus ihrem Programm auf solche Darbietungen hinzuweisen, wie das mit vollendeter Technik und warmer Nachempfindung zu Gehör gebrachte Brahmssche Sextett in B (op. 18), das Streichquartett in g moll (op. 27) von Grieg, Mozarts Quartett in Es, dann Beethovens „Elf Wiener Tänze“ für Streich- und Blasinstrumente. Es handelt sich im letzteren Falle um die jüngst von Dr. Riemann entdeckten, Beethoven als Autor zugesprochenen „Mödlinger Tänze“. Auch hier sind sich „die Gelehrten“ über die Echtheit wieder mal nicht einig, jedenfalls aber zeigen sich einige unverkennbare Spuren Beethovenschen Geistes. Auch sonst hat die verflossene Saison es mit den Verehrern gediegener Kammermusik recht gut gemeint. So brachte das sich eines international Rufs bereits erfreuende Brüsseler Streichquartett u. a. ein reines Beethoven-Programm zu Gehör. Das Petersburger Streichquartett bot drei recht genußreiche Konzerte. Besonderen Eindruck machte es durch seine sympathische Wiedergabe von Werken seines Landsmannes Tschaikowsky, so daß diese melodiösen Vertreter des Zarenreiches jederzeit auf einen warmen Willkomm in der britischen Reichshauptstadt rechnen dürfen. — Von den Geigern hat uns leider das Dollarland Herrn Fritz Kreisler, hoffentlich auf nicht allzu lange, entführt. Seine beiden letzten Konzerte brachten es dem Londoner Publikum noch einmal so recht zum Bewußtsein, was es in ihm verliert. Einen nicht geringeren Ohrenschmaus bot Mischa Elman. Kubelik bescherte uns mit einem Konzert, das seinen Ruf als jüngeren Meister der Geige nur noch fester Wurzel fassen ließ. Hans Richter führte uns einen 14jährigen Pianisten von ganz außerordentlicher Frühreife vor, Ernst Lenghel; der Knabe spielte Liszts Es dur-Konzert mit solch technischer Bravour, mit einer Klarheit und Vollendung, daß das Auditorium sichtbar elektrisiert wurde. Einer vorzüglichen Aufnahme hatte sich auch der Violinvirtuose Joska Szigeti zu erfreuen, und Oskar Bach zeigte gleichfalls, daß er die bei seinem Debüt im Frühjahr auf ihn gesetzten Hoffnungen erfüllt. Der von den Antipoden stammende Cellist Arnold Trowell ließ dem trotz seiner Jugend ihm schon vorausgeeilten Ruf als Zauberer auf dem Cello volle Ehre angedeihen. Leopold Godowsky, Backhaus, der einer der bestverehrten Künstler des Londoner Musikpublikums ist, Miß Evelyn Stuart, eine Pianistin, die gegenwärtig auch in Deutschland viel von sich reden macht, Miß Myra Heß seien von den Klavierspielern genannt. — Von Sängerinnen hat uns Amerika der besten eine abspenstig gemacht: Madame Kirkby-Lunn, deren Abschiedskonzert noch lange in der Erinnerung nachhalten wird. Zum ersten Male mit Orchesterbegleitung in London sang Fräulein Julia Culp, als Mitwirkende in einem Symphonie-Konzert. Der Mezzosopran dieser Sängerin zeichnet sich durch Schmelz und große Innigkeit aus. Ins Herz der Londoner eingesungen hat sich gleichfalls Mr. Herbert Witherspoon. Auch Fräulein Marie Stark hat als Sopranistin gebührenden Beifall geerntet. Sehr starken Eindruck haben die Leistungen des Pariser Quartetts hinterlassen, das sich auf die alleinige Wiedergabe modern-französischer Kompositionen beschränkte. Durch Quartette, Klavier- und Gesangs-Soli waren dabei u. a. Gabriel Fauré, d'Indy, Debussy, Duparc, Roussel, Ravel, de Séverac, Chausson und Florent Schmitt vertreten. Wir



Adolf Vogl.

Hofphotogr. Hans Hildenbrand, Stuttgart.

haben es hier mit einem Musikstil zu tun, der ohne Anklänge an die Heroengeister vergangener Tage ist. Es ist auch keine Wagnersche, keine Straußsche, keine Regersche Musik: es ist französische Musik, träumerisch, unbestimmt, formlos, ein Bild französischer Sinnlichkeit. Eigene Töne, eigene Akkorde, eigene Rhythmen drängen sich in unser Ohr. Und alles so mystisch, so bezaubernd. Ist's etwa nur diese Mystik, die der modernen französischen Schule ihren Zauber verleiht? Jedenfalls bedeutet diese Kunstrichtung eine Epoche in der französischen nationalen Kunst. Nicht jede Epoche aber hat eine Zukunft. — Was die Herbstsaison in Covent Garden anbetrifft, so steht diese sicherlich als eine der denkwürdigsten in den Annalen der Londoner Oper verzeichnet. Nichts hat die Opernaufführungen mehr charakterisiert, als das Auftreten der florentinischen Nachtigall Signora Tetrazzini, die ihre Zuhörer Abend um Abend mit der höchsten Begeisterung erfüllte. Von ihr läßt sich wie von nur wenigen sagen: sie sah, sang und siegte. Sie war hier eine Unbekannte, aber am ersten Abend ihres Auftretens schon war man im höchsten Stadium des Entzückens gefangen. Seit diesem ersten Abende drehte sich das ganze Interesse um nichts anderes als Tetrazzini. Und als die Oper schließlich ihre Türen schloß, da hatte man noch immer nicht genug, noch lange nicht genug, „sie" mußte sich noch zu einigen Konzerten verstehen, ehe man sie von dannen ziehen ließ. Tetrazzini, Tetrazzini, überall und immer wieder hörte man den Namen mit Entzückung und voll von Bewunderung, wohin man ging, und wo man stand. — Die Zahl der Opernaufführungen betrug 62, wovon die italienischen Ursprungs überwogen: Aïda, Rigoletto, Traviata, Lucia, Carmen, La Bohème, Madama Butterfly, Cavalleria und Pagliacci, Don Giovanni, Faust, Gioconda, La Tosca und Germania. Letztere bildete die einzige Novität. An erster Stelle der Zahl der Aufführungen steht „Carmen", mit 15 Darbietungen, während unter den Komponisten Puccini der Zahl der Aufführungen nach den ersten Platz einnimmt. A. Böning.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— In Braunschweig hat im Hoftheater die Uraufführung des „Zauberlehrlings" von Joh. Döbber am ersten Weihnachtsfeiertage stattgefunden — da hatten wir die Bescherung. Die Bearbeitung des bekannten Gedichtes von Goethe wurde zu einem Prokrustesbett: das dramatische Mäntelchen ist so fadenscheinig, daß das Original überall durchguckt, ohne sich mit den Zutaten zu einem einheitlichen Ganzen zu verbinden. Ebensowenig wie der Hexenmeister den aus Besen entstandenen Wesen Leben einzuhauchen vermochte, konnte der Komponist seinen Geschöpfen warmes, rasch pulsierendes Blut übertragen; sehr geschickt schildert er aber alle Aeußerlichkeiten, indem er Wagner als Vorbild anerkennt. Der melodische Quell sprudelt dürftig, in der Harmonik erkennt Döbber kein Gesetz an. Kühn überschreitet er mit Siebenmeilenstiefeln alle Hindernisse bis in die entferntesten Tonarten vordringend und sich um die entstehenden schroffen Dissonanzen wenig kümmernd. Eine weitere Verbreitung ist meines Erachtens schon durch die schwere Inszenierung ausgeschlossen. Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt. Goethe bestimmte den „Zauberlehrling" nicht für die Bühne, auf der er auch durch andere nicht heimisch wird. Der Erfolg galt mehr den Hauptdarstellern als dem Komponisten. Ernst Stier.

— Isidore de Laras Oper „Solea" hat ihre Uraufführung in Köln erlebt. In den Hauptrollen waren Herr Remond, Frau Guszalewicz und Herr vom Scheidt beschäftigt. Kapellmeister Lohse dirigierte.

— Im Stadttheater zu Mainz ist die einaktige Oper „Rosalba" des italienischen Komponisten E. Pizzi aufgeführt worden. Die deutsche Uraufführung dieses Werkes hat bereits vor etlichen Jahren in Kassel stattgefunden.

— Aus Prag schreibt man uns: Das Deutsche Landestheater, die Angelo Neumannsche Wagner-Stätte par excellence, steht letzter Zeit auffallend im Zeichen der leichtgeschürzten Muse. Lehár und Oskar Straus sind Trumpf. Da war die Uraufführung einer neuen Operette heimischen Ursprungs nur recht und billig: „Frau Lebedame", Operette in drei Aufzügen nach Sardous „Cyprienne", Text von Bernauer und Pordes Milo, Musik von Dr. Anselm Götzl, dem Komponisten der „Zierpuppen", wurde am Silvesterabend von einem ausverkauften Hause unter lebhaften Ovationen für den Autor aufgenommen. Zwar spricht schon die Umwandlung des pikanten französischen Titels in den plumpen deutschen von einer „Verderbung" des Originals; aber die Musik, so sie auch, wie ein Kritiker bemerkt, „den breitgetretenen Pfad der Tanzrhythmen einschlägt und demzufolge auf tiefere ästhetische Würdigung keinen Anspruch erhebt", zeigt in Instrumentation und Harmonik eine erfreuliche Entwicklung jenes Charakterisierungstalentes, auf das wir seinerzeit hier aufmerksam machten und Hoffnung setzten. R. F. P.

— Aus New York berichten die Blätter, daß Gustav Mahlers Debüt in der Metropolitan-Oper (Tristan) ein großer Erfolg gewesen sei. Ein glänzendes Auditorium brachte ihm von seinem Erscheinen an immer wachsende Ovationen dar.

* * *

— In Mannheim hat in der 5. musikalischen Akademie der Hofkapelle unter des Komponisten persönlicher Leitung Ernst Böhes symphonische Dichtung „Taormina" (Op. 9) die erste örtliche Aufführung erlebt; ein Werk, das sich mehr durch interessante kontrapunktische Arbeit und feine Instrumentierung als durch Reichtum an musikalischen Gedanken auszeichnet. An demselben Abend spielte Jeanne Diot (Paris), deren graziöser Technik Vieuxtemps' E dur-Konzert ungleich besser lag als das von Saint-Saëns in h moll. H.

— In Lübeck ist unter Kapellmeister Abendroths Leitung ein symphonisches Adagio As dur für großes Orchester von August Scharrer aufgeführt worden. Das lang ausgesponnene Werk, das durch konzisere Fassung sicher an eindringlicher Wirkung gewinnen würde, mußte es sich an einem Achtungserfolg genügen lassen. — Die Singakademie, die in diesem Winter auf ihr 75jähriges Bestehen zurückblickte, beging den Gründungstag in festlicher Weise durch eine akademische Feier und die Aufführung von Händels „Samson". — Zum Dirigenten des Lehrergesangvereins wurde Herr Rudolf Hellmrich, Gesanglehrer am Hamburger Konservatorium, gewählt. Das erste Konzert des Vereins mit dem prächtigen Robert Kothe als Solisten trug dem neuen Dirigenten reiche künstlerische Ehren ein. J. H.

— In Augsburg hat Berlioz' dramatische Legende „Fausts Verdammung" durch den über 200 Stimmen starken Chor der Augsburger Liedertafel und das durch Hofmusiker aus München verstärkte städtische Orchester eine Aufführung erlebt, die sich infolge ihres überaus glanzvollen Verlaufs zu einer musikalischen Großtat erhob. Frau Porres-Buysson (Margarete), Herr Buysson (Faust) und Herr Feinhals (Mephisto) boten Hervorragendes, ebenso die mit Exaktheit und dynamischer Abtönung zu Gehör gebrachten Chöre. Der mit dem Kaiserpreis von Karlsruhe 1892 ausgezeichnete Verein und sein talentierter musikalischer Führer, Wilhelm Gößler, der mit feinem künstlerischem Empfinden die Aufführung leitete, können mit Genugtuung auf diesen Tag zurückblicken.

— Aus Liegnitz schreibt man uns: „Der verlorene Sohn" von W. Rudnick wurde durch den Chorgesangverein (in L. zum zweiten Male) mit erneutem, wenn möglich gesteigertem Erfolge des nach vornehmer Ausdruckseinfachheit strebenden Komponisten aufgeführt. Max Janssen (Breslau), G. Seibel (Görlitz) und F. Höper (Liegnitz) waren vortreffliche Vertreter der Solopartien.

— Der Bach-Verein in Heidelberg hat unter Professor Wolfrums Leitung Liszts „Dante-Symphonie" und Berlioz' „Phantastische Symphonie" nacheinander bei verdecktem Orchester und unsichtbarem Chor aufgeführt.

— Max Regers „Variationen und Fuge über ein Thema von Hiller" (Op. 100) sind im akademischen Konzert in Jena unter persönlicher Leitung des Komponisten aufgeführt worden.

— Wilhelm Rohdes Trio in f moll, das beim Dresdner Tonkünstlerfest die Uraufführung erlebte, ist in Altona von Frau Frieda Kwast-Hodapp, Professor Zajic und A. Gowa gespielt worden. Weitere Aufführungen in Berlin und Schwerin stehen bevor.

— Ludwig Schyttes Jugendsuite über deutsche Volkslieder, das Hauptstück der bekannten Aufführungen „Das Kind in der Kunst", ist kürzlich im Neuen königlichen Operntheater in Berlin durch 250 jugendliche Spieler und Sänger unter Leitung von Direktor Otto Hutschenreuter wiederholt worden.

— In der Marienkirche zu Zwickau i. S. hat der bekannte Organist Paul Gerhardt in seinem Zyklus historischer Orgelvorträge einen Vortrag zum Gedächtnis an Dietrich Buxtehude (gestorben 1707) gehalten. Präludium und Fuge in g moll und eine Ciacona in c moll schlossen sich an. Im Programm ist folgende Anmerkung zu lesen: „Auf den eigenartig phantastischen, herben und wieder wehmütigen Charakter gerade dieser beiden Werke findet das Urteil Spittas und Ph. Wolfrums Anwendung, daß ‚die Phantasie der nordischen Meister nicht selten als Ausfluß der nordischen Natur erscheine, daß es in ihren Pedalstürmen wie Meeresbrausen und in ihrem Rückpositivspiel wie Wellenlispeln durchklinge'."

— Der Aachener städtische Gesangverein hat unter Leitung von Professor Schwickerath in einem Konzert der Gesellschaft für Literatur und Kunst in Bonn seinen Ruf von neuem bestätigt.

— Das neue Oratorium „Gottes Kinder" von W. Platz hat der „Stuttgarter Neue Singverein" unter der Leitung des Professors Ernst H. Seyffardt für die nächste Saison zur Aufführung angenommen. Außerdem stehen in andern Städten Aufführungen in Aussicht.

— Perosis neues Oratorium „Transitus Animae" ist in Rom aufgeführt worden. Es treten in dem Chor nur auf: die „Seele des Sterbenden" und der „Chor der dem Hingang Beiwohnenden".

— Wolf-Ferraris Vita nuova ist in New York zum ersten Male in englischer Sprache aufgeführt worden.



— Franz Liszts musikalische Werke. Von der „Franz Liszt-Stiftung" werden, wie schon mitgeteilt, sämtliche Originalwerke in Partiturgestalt herausgegeben, dazu Bearbeitungen eigener und fremder Werke in einer Auswahl. Wie die Verlagsanstalt von Breitkopf & Härtel nunmehr mitteilt, haben im Auftrage der Stiftung

folgende Musiker die Herausgabetätigkeit übernommen: Eugen d'Albert, Ferruccio Busoni (Berlin), Hofoperndirektor Felix Mottl (München), Eduard Reuß (Dresden), Hofkapellmeister a. D. Bernhard Stavenhagen (Genf), August Stradal, Hofoperndirektor Felix v. Weingartner (Wien), Generalmusikdirektor Professor Dr. Philipp Wolfrum (Heidelberg). Siegfried Wagner, der Enkel Franz Liszts und Sohn Richard Wagners, wird im Sinne seines Vaters die Lebensfreundschaft beider durch Darbietung dessen betätigen, womit Bayreuth an künstlerischen und persönlichen Ueberlieferungen einer echten, vollständigen Liszt-Ausgabe dienen kann. Auch haben sich viele mit Franz Liszt und den Ueberlieferungen seiner Zeit vertraute Persönlichkeiten bereit erklärt, die Liszt-Ausgabe mit Rat und Tat zu unterstützen, so Konrad Ansorge, Hans v. Bronsart, Felix Dräseke, Robert Freund, Arthur Friedheim, Emmerich Kastner, Martin Krause, Otto Leßmann, Edmund v. Mihalovich, † Alfred Reisenauer, Moritz Rosenthal, Emil Sauer, Giovanni Sgambati, Alexander Siloti, Graf Geza Zichy, Fräulein Marie Lipsius (La Mara) und Lina Ramann, seine Biographin; ferner werden in Frankreich Charles Malherbe, Archivar der Großen Oper in Paris, in England Barclay Squire, Leiter der Musikabteilung des britischen Museums in London, in Ungarn Stadtarchivar Johann Batka in Preßburg sich hilfreich erweisen. — Der Revisionskommission gehören an die Herren Dr. Aloys Obrist, August Göllerich, S. v. Hausegger, Berthold Kellermann, Karl Klindworth. — Die Ausgabe erfolgt in Bänden von durchschnittlich vierzig Bogen Musikfolio von je 15 Mk. Subskriptionspreis. Der erste Band der symphonischen Dichtungen, herausgegeben von Eugen d'Albert, ist erschienen.

— Schubertiana. In Wien ist ein Album mit 17 Liedern Schuberts in seiner eigenen Niederschrift entdeckt worden. Schubert verehrte dieses Album seiner Freundin, der Sängerin Therese Grob. In ihrer Familie wurde es pietätvoll aufbewahrt, bis es in andere Hände überging. Leopold Schmidt schreibt dazu: Für die Forschung ist der Fund nicht unerheblich. Von den Liedern scheint ein einziges, „Heute will ich fröhlich sein", unbekannt; alle übrigen sind bereits im Druck erschienen, wenn auch vielleicht mit teilweise anderem textlichen Wortlaut (vergleiche die Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel, nicht die unzuverlässige Litolffsche). Sämtliche Lieder sind übrigens aus der frühesten Zeit und ändern nichts an dem Bilde der musikalischen Persönlichkeit Schuberts.

— Ungedrucktes Violinkonzert von Schumann. Im Nachlasse Joseph Joachims befindet sich ein ungedrucktes Violinkonzert aus der Feder Robert Schumanns. Vor Jahren hatte sich Andreas Moser um Auskunft an Joachim über diese Schöpfung des großen Romantikers gewandt und ein Schreiben als Antwort erhalten, dem wir die Anfangszeilen entnehmen: „Lieber Moser, Sie bitten mich um Auskunft über ein als Mskrpt. in meinem Besitz befindliches Violinkonzert von Rob. Schumann. Ich kann nicht ohne Bewegung davon sprechen: stammt es doch aus dem letzten Halbjahr vor dem Ausbruch der Geisteskrankheit des teuren Meisters und Freundes (Düsseldorf, 11. September bis 3. Oktober 1853 steht auf dem Titelblatt)! Der Umstand, daß es nicht veröffentlicht worden ist, wird Sie schon zu dem Schluß bringen, daß man es seinen vielen herrlichen Schöpfungen nicht ebenbürtig an die Seite stellen kann. Ein neues Violinkonzert von Schumann — mit welchem Jubel würde das von allen Kollegen begrüßt worden sein! Und doch durfte gewissenhafte Freundessorge für den Ruhm des geliebten Tondichters nie einer Publikation das Wort reden, so vielumworben es auch von Verlegern war. Es muß eben leider gesagt werden, daß es eine gewisse Ermattung, welcher geistige Energie noch etwas abzuringen sich bemühte, nicht verkennen läßt. Einzelne Stellen (wie könnte das anders sein!) legen wohl von dem tiefen Gemüt des Schaffenden Zeugnis ab; um so betrübender aber ist der Kontrast mit dem Werk als Ganzes." . . . Es wäre zum mindesten interessant, daß das Werk auf die eine oder andere Art bekannt gegeben würde.

— Zur Frage der Neubelebung der Schulsingchöre und Kantoreien hat man in der Provinz Westfalen in bemerkenswerter Weise Stellung genommen. Auf der 12. Jahresversammlung des Evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen zu Gelsenkirchen wurde über das Thema verhandelt: „Alumnen-Chöre, ihre Bedeutung für die protestantische Kirchenmusik, ihre Wiedererweckung oder ihren Ersatz in unserer Zeit." Das Referat hielt der Kantor der Dresdner Kreuzschule, Kgl. Musikdirektor Otto Richter. Er schilderte die Geschichte, den Bestand und die Arbeit des Leipziger Thomanerchores und des Dresdner Kreuzchores, der beiden einzigen jetzt noch bestehenden Gymnasial-Alumnenchöre. Redner hält eine Neugründung von Sänger-Alumnaten nicht für möglich, tritt aber mit Nachdruck für Neubelebung und Neueinrichtung der in früherer Zeit an vielen Orten eingegangenen Kantoreien ein und wiederholte seinen auf dem 3. Deutschen Bach-Feste in Leipzig gestellten diesbezüglichen Antrag. Die Versammlung stimmte den Ausführungen Richters zu und faßte auf Anregung des Vorsitzenden des Evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen, Superintendent Dr. theol. W. Nelle-Hamm, einstimmig eine dahingehende Resolution.

— Vom Urheberrecht. In Mailand ist das Urteil in der Klage ergangen, die der Maestro Mascagni, sein Librettist Targioni-Tozzetti und sein Verleger Sonzogno gegen die Brüder Monleone als Verfasser einer neuen „Cavalleria rusticana" erhoben hatten. Die Entscheidung lautet, daß der Text der neuen „Cavalleria" eine Nachahmung des Librettos der Mascagnischen Oper darstellt, daß der Novellendichter Verga nicht noch einmal die Erlaubnis zur Benutzung seines Stoffes hätte geben dürfen und daß das Werk Monleones dem Mascagnischen einen unlauteren Wettbewerb bereitet. Daher wurde die weitere Benutzung ihres Librettos den Brüdern Monleone verboten und sie außerdem dazu verurteilt, den Klägern eine Entschädigung für die Veröffentlichung und Aufführung des Werkes zu geben.

— Ein Vorläufer von Hector Berlioz. Unter diesem Titel schreibt K. Nef in der „Schweizerischen Musikzeitung": „Es gibt nichts Neues unter der Sonne und sogar Hector Berlioz' absonderlicher Einfall in der Phantastischen Symphonie, eine Hinrichtung musikalisch darzustellen, hat nicht das Verdienst der Neuheit und des Nochniedagewesenen. Bei der Durchsicht der aus dem Nachlaß des ehemaligen Basler Musikdirektors Ernst Reiter stammenden Musikalien fiel mir ein kalligraphisch schön hergestelltes Manuskript in die Hände mit folgendem Titel: „Tableau de la Situation de Marie Antoinette, Reine de France depuis son emprisonnement jusqu'au dernier moment de sa vie, rendu dans une Musique Allegorique Composée par J. L. Dussek." Der Autor ist also der bekannte Sonatenkomponist, dessen sich alle klavierspielenden Leser aus den Lernjahren mit mehr oder weniger Vergnügen erinnern werden. Vielleicht mehr Vergnügen würde es der Jugend machen, wenn man sie statt der Sonaten unser Tableau spielen ließe, abwechslungsreicher und unterhaltender als jene ist es auf jeden Fall. Es besteht aus einer Reihe kleiner Sätze, die die Leidensgeschichte der unglücklichen Königin Marie Antoinette in allen Einzelheiten darzustellen suchen. Den Anfang macht ein Largo in c moll mit der Ueberschrift „La Reine est emprisonnée". Uebrigens ist hier ein ernster Ton wirklich ergreifend angeschlagen, es sind düster pathetische Klänge, wie sie Cherubini eingeführt und sein geistiger Schüler Beethoven weitergebildet. Auch in dem Folgenden ist, so knapp die Sätzchen sind, viel charakteristische Erfindung. Es wird geschildert, wie die Königin über die vergangene Größe nachdenkt, sich von den Kindern trennen muß und ihnen das letzte Lebewohl sagt. Vier energische Takte Allegro con furia zeigen an, daß das Todesurteil ausgesprochen ist. Die folgenden Sätzchen schildern die Resignation, die Unruhe in der Nacht vor der Hinrichtung. Dann kommt nun, wie bei Berlioz, der Hinrichtungsmarsch, der von dem Toben der erregten Menge unterbrochen wird. Es wird noch ein Adagio eingeschoben, das Gebet der Königin und dann „La guillotine tombe" mit einer C dur-Tonleiter von oben herunter in 64steln und ein paar anschließenden verminderten Septakkorden. Das hat Berlioz allerdings wirkungsvoller gemacht. Den Schluß bildet bei Dussek eine Apotheose, Allegro maestoso, musikalisch ist sie das schwächste Stück des Ganzen. Sie weist deutlich darauf hin, woher diese Gattung von Musik kommt: vom Ballett. Von jeher bildet der Tanz den Mittelpunkt alles musikalischen Treibens in Frankreich. Eine französische Oper ohne Ballett ist undenkbar und von diesem blieb auch die französische Instrumentalmusik stets abhängig. Das erklärt auch die Programme Berlioz', nur liebte er es, statt seine Helden in einer Apotheose in den Olymp zu erheben, sie, weit romantischer, in die Hölle hinab zu schleudern."

— Ueber die Grenzen der Tonhöhe der menschlichen Stimme sind, wie die Allgemeine Musikzeitung mitteilt, vor einiger Zeit interessante Untersuchungen angestellt worden, die ein anschauliches Bild von der Bildungsfähigkeit der menschlichen Stimme geben. Der tiefste Ton, der von der menschlichen Stimme bisher bekannt geworden ist, ist das Kontra-F mit 43 Schwingungen, der einem deutschen Baß, Fischer, im 18. Jahrhundert zugeschrieben wird. In der heutigen Oper findet man selten einen Baß, der tiefer singt als das große C, das 64 Doppelschwingungen hat. Le Comte Stevens, dem wir einige der Untersuchungen verdanken, sagt, daß diese Tiefe nur unter abnormen Bedingungen übertroffen wird; es gelang ihm selbst, als seine Stimmbänder durch einen Influenzaanfall geschwollen waren, noch das zwei Töne tiefere A mit 53 Schwingungen in schwachem und sehr unmusikalischen Klang zu erreichen. Ein gewöhnlicher Sopran reicht bis C''' mit 1024 Schwingungen und die mittleren Grenzen der menschlichen Stimme dürften 100 für den Baß und 1000 für den Sopran sein. Adelina Patti erreichte noch C'''' mit 1563 Schwingungen bei gutem Klange. Mozart bezeugt 1770, das Lucrezia Ajugari in Parma noch auf dem dreigestrichenen D trillern konnte. Ganz außerordentliche Höhen beobachtete Stevens im Schrei spielender Kinder, der nach wiederholten Feststellungen zwischen 2500 und 3000 Doppelschwingungen variieren konnte. Der äußerste Spielraum der menschlichen Stimme würde somit 5½ Oktaven betragen.

— Von den Theatern. Die Nachrichten, daß es in den beiden New Yorker Opernhäusern Metropolitan und Manhattan-Operahouse „kriselt", wollen nicht verstummen. So soll des letzteren Direktor, Hammerstein, erklärt haben, daß er im nächsten Winter mit seiner Operngesellschaft lieber auf Gastspielreisen gehen würde, wenn die New Yorker sich nicht beeilen und subskribieren wollten. Während nun das Metropolitan Operahouse sich auch in dieser Zeit der Finanzkrise nicht über Mangel an Besuch zu beklagen hat, scheint es doch zwischen Conried und den „Stockholders", die zugleich die Logeninhaber sind, arg gewittert zu haben. — Wir hatten schon vor längerer Zeit darauf hingewiesen, daß sich die amerikanischen Theaterdirektoren ihr Grab selber graben; denn schließlich sind die Gagen, wie sie die von Europa herübergelockten Sänger in New York zu beziehen pflegen, auf die Dauer kaum aufzubringen. Vielleicht könnte ein „Krach" oder auch bloß die Möglichkeit eines solchen unsere Sangesgrößen zur Einsicht bringen, daß der europäische Spatz in der Hand

doch schließlich besser sei, als die amerikanische Taube auf dem Dache, zumal es sich ja auch um einen recht fetten Spatz in den meisten Fällen handelt. — Das neue Hoftheater in Weimar ist am 11. Januar feierlich eröffnet worden. Bericht folgt.

— Der Sternsche Gesangverein in Berlin hat seine ganze Geschäftsführung der jüngst begründeten „Gesellschaft der Musikfreunde“ übertragen.

— Joseph Joachims erste Geige. Ein Verwandter Joseph Joachims, Viktor mit Namen, erzählt die Episode: Ein Wiener Mitglied aus der Familie Viktor besuchte alljährlich das Grab seiner Eltern, die in Kitsee bei Preßburg, dem Heimatsorte Joachims, begraben liegen. Bei diesen Gelegenheiten brachte dieser reiche Verwandte den Kindern des armen Joachim immer Spielzeug als Geschenk mit. Als Joachim ungefähr vier Jahre alt war, überraschte Viktor den Kleinen mit einer billigen Geige. Sehr erstaunt war der Spender, als er im nächsten Jahre wiederkam und ein musikalisches Wunderkind vorfand, das mit viel Fertigkeit und tiefem Gefühlsausdrucke auf derselben Geige frei phantasierte. Durch diese erste Geige wurde Joachims Vater auf das Talent aufmerksam und war dann so klug, den kleinen „Primas“, wie ihn die Verwandten nannten, sorgsam fortbilden zu lassen. Diese Episode ist deshalb interessant, weil z. B. auch in der Festschrift „Ein Lebens- und Künstlerbild“ von Dr. Ad. Kohut, 1891, angeführt wird, daß Joachims Vater vom Jahrmarkte die erste Geige heimbrachte. Es ist ja gleichgültig, ob die erste Geige von dieser oder jener Seite kam, aber der Richtigkeit halber soll dies hier notiert werden. M. K.

— Der Gipfel der Interesselosigkeit. Aus Berlin wird berichtet: Ein vom Berliner Tonkünstler-Verein sorgsam vorbereiteter „pädagogischer Abend“, an dem zwei außerhalb des Vereins stehende Pädagogen ihre Lehrmethode vorführen wollten, konnte nicht stattfinden, weil von den 600 Mitgliedern des Tonkünstler-Vereins — außer zwei Vorstandsmitgliedern — kein einziges erschienen war.

— Solist und Dirigent zugleich. In einem der massenhaft besuchten Sonntagskonzerte der Tschechischen Philharmonie zu Prag, die eben einen Zyklus sämtlicher Instrumentalwerke Beethovens absolviert, saß der verdienstvolle Dirigent Dr. Zemanek selbst am Flügel und interpretierte das zweite, mozartangehauchte Klavierkonzert Beethovens. Gewiß eine anerkennenswerte Leistungskraft eines Orchesters und seines Leiters! So glücklich auch im großen ganzen das Wagnis gelang, ich möchte das Beispiel zur Nachahmung nicht empfehlen. Orchester, Solist und — Hörer kommen aus einer gewissen unbehaglichen Unruhe nicht heraus. Aufregenden Genuß aber darf höchstens das Kunstwerk bereiten, nicht der Interpret. R. F. P.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen und Ernennungen. Der Kaiser hat dem Professor Siegfried Ochs aus Anlaß des 25jährigen Jubiläums des Philharmonischen Chors den Roten Adlerorden 4. Klasse verliehen. — Hofkapellmeister Dr. Franz Beyer in Kassel ist zum königlichen Professor ernannt worden.

— Zum Nachfolger Joachims an der Berliner königlichen Hochschule ist der hervorragende Geiger Henri Marteau in Genf ernannt worden. Marteau ist 1874 in Reims als Sohn einer Deutschen und eines französischen Offiziers geboren, steht also noch im jugendlichen Alter. Seine Berufung als Lehrer für die Violinklasse Joachims ist deshalb um so ehrenvoller. Wie es scheint, hat der deutsche Kaiser lebhaftes Interesse an der Entscheidung für die Besetzung des Postens gezeigt; denn in einem Telegramm Marteaus an Berliner Blätter findet sich eine Berichtigung, daß die Verhandlungen für das Engagement mit Genehmigung des Kaisers, wenn auch nicht auf dessen Wunsch, wie es zuerst hieß, geführt worden seien. Beachtenswert ist ein Passus in einem Schreiben des Genfer Violinisten, worin es heißt: „Trotz meines Eintrittes in eine königlich preußische Akademie behalte ich meine französische Nationalität, desgleichen verbleiben mir Amt und Titel eines Oberleutnants der Reserve im französischen Heer.“ — Die Berufung Marteaus ist in doppelter Hinsicht hoch erfreulich. Einmal gehört er zu den besten Geigern der Gegenwart, dann lassen auch seine zahlreichen Schüler auf einen guten Pädagogen schließen, und endlich ergänzt Marteau Joachim in bezug auf seine moderne Gesinnung. Er spielt ebenso vollendet Mozart wie Reger. Wie hoch steht doch die Fähigkeit solcher universellen Kunstauffassung über der Einseitigkeit, wie sie z. B. in den Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde in einem Nachruf an den Altmeister Joachim zum Ausdruck kommt (zweites November-Heft 1907); da steht zu lesen: „Soll man es etwa bedauern, daß er (Joachim) nicht auch Strauß, Mahler und Reeger (sic!) in die Hochschule als Muster einführte? Es gibt ja genug Säle und sonstige Kunststätten, wo die Genannten Aufnahme und sogar (!) willige Zuhörer finden. Aber in die mit Recht scharf begrenzte Tätigkeit einer Hochschule für Musik gehören die Vertreter vorübergehender und extremer Zeitstimmungen ebensowenig wie die anmaßenden Verkündiger der Unmusik. Wenn die zukünftigen Leiter der Hochschule das Andenken ihres eigentlichen Schöpfers und ihres größten Künstlers ehren wollen, was zu hoffen steht, so werden auch sie, ohne den wirklichen Fortschritt aufzuhalten, zum Wohle des Institutes scharfe Grenzen ziehen müssen.“ — Solche Expektorationen richten sich natürlich von selbst und wir glauben auch, daß es nicht auf die Ansicht des Herrn Genée u. Genossen allein ankommt, zu entscheiden, was dem Wohle eines Instituts wie der Berliner Hochschule für Musik frommt und nicht. Wir erwähnten diese Epistel aus den Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde (!) nur deshalb, um damit anzudeuten, daß die Stellung des Herrn Marteau in der „Hochburg des Klassizismus“ vielleicht nicht ganz unangefochten bleiben wird. Seine Ernennung aber läßt uns mit guten Hoffnungen in bezug auf die Berliner Hochschule voran blicken.

— Emmy Destinn und Geraldine Farrar werden noch auf weitere Jahre hinaus der königlichen Oper in Berlin als Mitglieder angehören.

— Die Dresdener Hofopernsängerin Fräulein Marcia van Dresser ist nach erfolgreichen Gastspielen als „Elsa“ und „Elisabeth“ für die Dessauer Hofbühne verpflichtet worden. H.

— Heinrich Germer, der bekannte Klavierpädagoge, hat am 30. Dezember seinen 70. Geburtstag gefeiert.

— Am 6. Januar waren es 25 Jahre, daß Herr Heinrich Bötel, der frühere Droschkenkutscher, den Pollini entdeckt hatte, zum erstenmal als Lyonel in Flotows „Martha“ die Hamburger Bühne betrat. Die Leitung und das Publikum des Hamburger Stadttheaters bereiteten bei der Jubiläums-Vorstellung, in der Bötel wieder den Lyonel sang, den Sänger Ovationen.

— In Wien ist am 3. Januar der hervorragende Bassist Wilhelm Hesch einem Nierenleiden erlegen. Ein gebürtiger Tscheche — er hat seine Abstammung in seiner Aussprache niemals verleugnen können und dies hat ihm namentlich in seiner ersten Zeit in seinen seriösen Partien geschadet —, erregte er zuerst allgemeine Aufmerksamkeit, als er 1892 bei der Wiener Musik- und Theaterausstellung inmitten eines böhmischen Ensembles den Heiratsvermittler in der „Verkauften Braut“ sang, der seine köstlichste und originellste Gestalt geblieben ist. Kurz darauf ging er zur deutschen Bühne über und trat 1895 in den Verband der Wiener Hofoper, wo er dank seiner warmen, mit feinster Kunst behandelten Baßstimme, wie seiner urwüchsigen schauspielerischen Gestaltungskraft bald zu den beliebtesten und meistbeschäftigten Mitgliedern zählte. Von den Bufforollen ausgehend, hat er sich rasch auch das seriöse Fach zu erobern gewußt und schließlich so ziemlich alle Baßpartien des älteren und neueren Repertoires gesungen. Unter seinen besten Rollen seien genannt: Osmin in der „Entführung“, Mephisto, Leporello, der Fürst im „Onegin“, Hunding, Van Bett. — Der Künstler hat nur ein Alter von 47 Jahren erreicht. L. A.

— In Weimar ist ein Meister der Bratsche, Kammervirtuos Karl Nagel, als letzter Ueberlebender des Quartetts Kömpel, gestorben.

— Der Zug des Todes 1907. Von bekannten Angehörigen der Tonkunst sind im vergangenen Jahre gestorben: Januar: 1. Cyrill Kistler, Tonkünstler, † Bad Kissingen, 59 J. — 11. Anton Urspruch, Tonkünstler, † Frankfurt a. M., 56 J. — 15. Frhr. Karl v. Perfall, ehem. bayr. Generalintendant, † München, 82 J. — 15. Hans Schmitt, Musikpädagog und Pianist, † Wien, 72 J. — Februar: 5. Ludwig Thuille, Tonkünstler, † München, 44 J. — 22. Alois Prasch, ehem. bad. Hoftheaterintendant und Schauspieler, † Prag, 48 J. — 24. Otto Goldschmidt, Tonkünstler, Gatte von Jenny Lind, † London, 77 J. — 24. Dr. Karl Lampe-Vischer, Vorstand der Gewandhaus-Konzertdirektion, † Leipzig. — April: 3. Desirée Artôt de Padilla, Sängerin und Gesanglehrerin, † Berlin, 72 J. — 27. Joseph Hellmesberger, Violinvirtuos und Komponist, † Wien, 52 J. — Mai: 17. Ernst Köhler, Flötenvirtuos, † Petersburg, 58 J. — 20. Edwin Schultz, Liederkomponist, † Tempelhof, 80 J. — 24. Friedrich Carlén, Heldentenor des Mannheimer Hoftheaters, † Baden-Baden, 39 J. — 28. Lorenzo Riese, ehem. Hofopernsänger, † Dresden, 71 J. — Eug. Guszalewicz, Opernsänger, † Köln, 40 J. — Juni: Rich. Mühlfeld, Klarinettist, † Meiningen, 51 J. — Karl Witting, Komponist, † Dresden, 84 J. — Juli: 2. Luise Weinlich-Tipka, ehem. Opernsängerin, † Graz, 78 J. — 14. August Harlacher, ehem. Oberregisseur am Stuttgarter Hoftheater, † Spiez (Schweiz), 65 J. — 16. August Frhr. Plappart v. Leenheer, ehem. Generalintendant der Wiener Hofoper, † Aussee, 71 J. — August: 5. Dr. Gustav Tyson-Wolff, Klavierpädagog, † Kipsdorf. — 7. Dr. Theodor Göring, Musikschriftsteller und Musikkritiker, † München, 63 J. — 15. Dr. Joseph Joachim, † Berlin, 76 J. — September: 4. Edvard Grieg, norweg. Tonkünstler, † Troldhaugen bei Bergen (Norwegen), 64 J. — 13. Hans Buff-Gießen, großherzoglich sächs. Kammersänger, † Dresden, 45 J. — 17. Ignaz Brüll, Tonkünstler, † Wien, 61 J. — 28. Friedrich Hermann, Violinist, † Leipzig, 79 J. — Julius Müller, Kammersänger, † Frankfurt a. M. 47 J. — Oktober: 25. Franz Roth, Tonkünstler, † Wien, 71 J. — 27. Wilhelm Tappert, Musikschriftsteller, † Südende bei Berlin, 77 J. — 31. Alfred Reisenauer, Pianist, † Libau, 44 J. — November: 11. Karl Müller-Berghaus, Violinist und Komponist, † Stuttgart, 78 J. — 24. Theodor Bertram, Kammersänger, † Bayreuth. — 29. Louis v. Vignio, österr. Kammersänger, † Wien, 68 J. — Jean Baptiste Charles Danela, franz. Violinvirtuos, † Tunis, 89 J. — Hermann Fliege, Hofkapellmeister, † Petersburg, 78 J. — Antonia Mielke, Opernsängerin, † Berlin, 52 J. — Dezember: 2. Max Mikorey, Kammersänger, † Dessau, 57 J.

Schluß der Redaktion am 11. Januar, Ausgabe dieser Nummer am 23. Jan., der nächsten Nummer am 6. Februar.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 9.

Stuttgart-Leipzig
6. Februar 1908.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, der „Bäderverband“, und eine Pflichtversäumnis.

Von **Paul Marsop.**

Die Zeit der entscheidenden Kämpfe um das Bestehen der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht liegt jetzt hinter uns; die Anstalt hat „sich durchgesetzt“, hat ihre Lebensnotwendigkeit und Lebensfähigkeit glänzend dargetan. Auf sicherer Grundlage ist ein unerschütterliches, gegen jeden Angriff gefeites, in Allem und Jedem übersichtlich disponiertes und zweckmäßig ausgebautes Haus errichtet worden. Der es schuf, der selbstlos, opferfreudig, rastlos tätig die Arbeit eines Lebens daran gibt, ausgleichende Gerechtigkeit zu schaffen, ist Friedrich Rösch — ein Mann, den die Zukunft mit Fug als einen der besten Geistesstreiter rühmen wird, die je auf deutschem Boden aufwuchsen, ein Mann, dessen außerordentliche Verdienste längst die geziemende Anerkennung gefunden haben würden, wenn seine Wiege in England, Italien, Frankreich oder Nordamerika gestanden hätte. Wer sich „bei uns“ in der Genossenschaft Deutscher Idealisten hervortut, hat sich mit einer Anweisung auf eine schöne Grabrede zu begnügen.

Nach den ernsten Kämpfen die Satyrspiele. Die Komponisten aller Richtungen, Schulen und Konventikel, die großen und die kleineren Verlagsfirmen, die angesehensten Konzertgesellschaften sind zur Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht in enge, dauernde Beziehungen getreten — Beziehungen, die sich für beide Teile als vorteilbringend herausstellen. Nur einige Verärgerte und etliche Banausen randalieren noch zwecklos auf den Straßen herum: ein paar Leute von der Feder, die es wurmt, daß sie nicht auf den Gedanken kamen, die „Anstalt“ zu begründen — es gibt auch Musikschriftsteller, denen nie etwas einfällt. Ferner die Gastwirte, die Unterhaltungskapellen besolden — anscheinend Guttäter, die um der schönen Augen ihrer Besucher willen Speisen und Getränke unentgeltlich verabreichen. Weiterhin eine Reihe von Militärkapellmeistern, denen wohl von ihren Vorgesetzten noch nicht genügend eingeschärft wurde, daß die Armee die größte und bedeutungsvollste Deutsche Volksschule ist, daß somit auch die Militärmusik erzieherischen Zwecken zu dienen hat, und daß bei dem, der unterrichten will, nicht zum wenigsten ausreichende Kenntnisse in praktischer, auf das Gemeinwohl zugeschnittener Wirtschaftslehre vorausgesetzt werden. Neuerdings beginnen die Badeverwaltungen zu spektakeln. Der „Allgemeine Deutsche Bäderverband“ nahm in einer vor Kurzem zu Dresden abgehaltenen Generalversammlung gegen die „Anstalt“ Stellung; sie erhebe Ansprüche, die für jene Verwaltungen unerfüllbar seien. Es wurde ein „Schutzverband“ gegründet, der ihre „Interessen“ wahren soll. Auch dieser Feldzug wird im Sumpf enden. Denn die, die ihn unternehmen, gehen von völlig unrichtigen Voraussetzungen aus. Die Badeverwaltungen werden materiell nicht schlechter, sondern ganz erheblich besser fahren, wenn sie sich mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer auf friedlichem Wege ins Benehmen setzen. Die Herren Kommissäre haben sich eben noch nicht Zeit dazu genommen, die Statuten der „Anstalt“ gründlich durchzugehen und sich über die Ergebnisse ihres bisherigen Wirkens an der Quelle zu unterrichten. Man könnte somit die Badeverwaltungen geruhig ihrem unabwendbaren Schicksal überlassen: auf eine ebenso ungerechtfertigte wie zwecklose Agitation Mühe und Geld zu verschwenden, sich allgemach eines Besseren zu belehren und schließlich ehrenvoll zu kapitulieren. Doch da sie ihrerseits nun einmal, gleichviel ob mit Recht oder mit Unrecht, die „ideale Forderung“ nachdrücklich und emphatisch aufstellten, werden sie es begreiflich finden, daß man mit schlichten Worten, aber laut genug, um sich verständlich zu machen, die Frage an sie richtet: tut Ihr denn im Bereich der Eurer Fürsorge unterstellten musikalischen Darbietungen dem Publikum, der Kunst und den ausführenden Kräften gegenüber Eure Schuldigkeit?

Leider gehen mir Kenntnisse und Erfahrungen auf dem Felde der höheren wie der Alltagsmedizin vollkommen ab. Ich vermag es also beim besten Willen nicht, mich wissenschaftlich fundierten Untersuchungen darüber zu widmen, ob es die segenbringenden Wirkungen des Karlsbader Wassers, des Rakoczy, der bazillenfreien Molke hemmt oder fördert, wenn der dem Arzt

überantwortete Kurbedürftige beim Schlürfen des Heiltranks und in Erwartung woltätiger Erleichterungen antiquierte oder moderne, schläfrig abgeorgelte oder mit belebendem Feuer vorgetragene Musik hört. Hingegen glaub' ich zu wissen, was man von einer honnetten Badekapelle an künstlerischen und physischen Leistungen fordern darf, welche Vorkehrungen zu treffen sind, damit die einer solchen Kapelle angehörenden Instrumentalisten bei Ausübung ihrer Berufspflichten nicht gesundheitlich geschädigt werden, und welche Gage man ihnen zu bieten hat, damit sie menschenwürdig leben können. Darauf fußend möcht' ich Herrn Geheimen Sanitätsrat Dr. *Michaelis*, der als hervorragende Kapazität gilt und in der Dresdner General- und Protestversammlung des Deutschen Bäderverbandes den Vorsitz führte, höflichst dazu einladen, während des nächsten Frühjahrs und Sommers eine Rundreise durch die bekannteren Deutschen Bäder zu unternehmen und festzustellen:

ob nach seiner, also nach der eines Mannes der Wissenschaft maßgebenden Meinung die in den Deutschen Kurorchestern beschäftigten Musiker in Ansehung der ihnen heute gezahlten Gagen und im Hinblick auf die gerade in Badeorten sich besonders empfindlich geltend machende Verteuerung der Lebenshaltung nicht durchschnittlich miserabel gestellt sind und zu einem nicht geringen Prozentsatz augenfällige Merkmale der *Unterernährung* an sich erkennen lassen, —

ob das in vielen Badeorten den Mitgliedern zugewiesene Notenmaterial nicht eine derart schlechte Beschaffenheit zeigt, daß es bei denen, die es längere Zeit benutzen müssen, eine *Schädigung der Sehkraft* verschuldet, —

ob die *Nerven* eines Instrumentalisten nicht weit *über Gebühr strapaziert* werden, wenn er, wie das in manchen Badeorten üblich, bei einem Morgen-, bezüglich Vormittags- wie bei einem Nachmittagskonzert mitzuwirken, außerdem des Abends Theaterdienst und dazwischen womöglich noch Proben zu absolvieren hat, —

ob es mit *elementaren Forderungen der Hygiene und der Menschlichkeit* in Einklang steht, daß, wie es in den meisten Badeorten gebräuchlich, die Kurorchester bei neun, bei acht Grad Réaumur und noch niedrigerer Temperatur anderthalb bis zwei Stunden im Freien zu spielen verpflichtet sind — wobei als erschwerender Umstand ins Gewicht fällt, daß Nässe und Kälte einem, der auf seinem Stuhl festgenagelt ist und dazu bei unausgesetzter körperlicher Anstrengung sich leicht erhitzt, bei fortdauernder geistiger Anspannung leicht erregt wird, ganz anders zusetzen als Jemandem, der sich bei einer im Freien vorgenommenen Arbeit nach Gutdünken zu bewegen vermag.

Ich bin felsenfest davon überzeugt, daß Herr Geheimrat Michaelis als klar blickender Arzt und warmherziger, hilfreicher Menschenfreund aufrichtige Betrübnis empfinden wird, wenn er daran geht, unter den angegebenen Gesichtspunkten das Dasein, das täglich sich erneuernde Elend der meisten Deutschen Kurorchester einer genaueren Prüfung zu unterziehen. Besonders wenn er, was ich unmaßgeblichst vorschlagen möchte, seine Rundreise incognito durchführt, damit ihm nicht da und dort Potemkinsche Dörfer vorgezaubert werden. Er dürfte auf solcher Wander- und Forschungsfahrt Entdeckungen über Entdeckungen machen. So beispielsweise, daß wohl so ziemlich in jedem Badeort ein mit gut schließenden Türen und Fenstern versehener Kursaal vorhanden ist, in dem die Kapellisten bei regnigem oder kaltem Wetter spielen könnten, ohne sich einen Gelenkrheumatismus oder eine Lungenschwindsucht zu holen — Säle freilich, die die Kurverwaltungen nur sehr ungern heizen lassen. Weiterhin, daß dieses und jenes Badekommissariat für venetianische Nächte bei Maifrost oder Gebirgs-Dauergüssen, für Feuerwerke mit verdorbenem Pulver, für Woltätigkeitsfeste, bei denen die Gäste zum Besten gehalten werden und ähnlichen Krimskrams und Unfug ein Heidengeld wegwirft, das füglich zehnmal besser auf Erhöhung der Bezüge der Badekapelle, Ergänzung ihrer oft dürftig besetzten Streicherpulte und Ankauf einwandfreien Notenmateriales zu verwenden wäre. Daß man des ferneren mit erklecklichen Subventionen Schmierendirektoren unter die Arme greift, die dem Badepublikum die widerwärtigsten Operetten-Reißer in skandalöser Darstellung bieten. Und so noch manches Merkwürdige und Belehrsame*.

Sollte überdies Herr Geheimrat Michaelis zu den Musikfreunden von Wissen und Geschmack zählen, oder, wenn das nicht der Fall, seine Expedition in Begleitung eines durchgebildeten, von Einseitigkeit freien Tonkünstlers unternehmen, so wird er auch darüber Gewißheit erlangen, daß die *Programme*, wie sie bis jetzt von den allermeisten Badekapellen regelmäßig aufgestellt werden, *im höchsten Grade reformbedürftig* sind. Verstehen wir uns recht. Es ist sehr dankenswert, doch keineswegs notwendig, daß technisch leistungsfähige, mit hinlänglich zahlreichen Kräften ausgestattete Badeorchester, wie sie in Kissingen, Reichenhall, Marienbad, Teplitz tätig zu sein pflegen, regelrechte Symphoniekonzerte veranstalten. Vollends wäre es unsinnig, schwächer besetzten Badekapellen, in denen oft die Vertreter wichtiger Instrumente vermißt werden, Beethoven, Berlioz und Richard Strauß zu oktroiren — zumal da bei Konzerten im Freien weder runde, geschlossene orchestrale Lokaltöne noch genau durchgeführte dynamische Abstufungen herauszubringen sind, und außerdem unvermeidliche Nebengeräusche wie Kindergeschrei und Hundegebell immer wieder den Stimmungsreiz und die Einheitlichkeit des Vortrages vernichten. Die Aufgabe der Kurmusik ist im Wesentlichen: leichte Musik zu bringen. Doch es gibt gute und schlechte leichte Musik. Warum bevorzugen die Direktoren der Badekapellen zu vier Fünfteln die letztere? Warum erfreuen sie die Hörer verhältnismäßig selten mit den köstlichen Tanzstücken eines Lanner, eines Gungl, der Wiener Strauß-Dynastie, und setzen ihnen statt dessen das fade Zeug der Waldteufel, Métra oder noch Schlimmeres vor? Weshalb diese Vorliebe für sentimentale Rührschmarren und ausgelaugten Bänkelsang in der Manier der Abt und Kücken, während die Zahl der jedem gesund Empfindenden lieben, willkommenen Deutschen Volksweisen eine schier unübersehbar große ist? Und kann man der widerwärtigen, mit der Holzaxt zugehauenen Potpourris gar nicht entraten? Es stehen doch Dutzende von leicht spielbaren, angenehm unterhaltlichen Ouverturen Deutscher, französischer, italienischer Abkunft zur Verfügung. Außerdem schöne alte Märsche, kurze, leicht zu bewältigende Symphoniesätze, und einwandfreie Arrangements von Szenen und Abschnitten aus der alten und modernen Opernliteratur — die man allerdings nicht in Makulaturkisten findet.

* * *

Herr Geheimrat Michaelis und seine engeren Kollegen werden sich fraglos binnen Kurzem davon überzeugen, daß für den allgemeinen Deutschen Bäderverband denn doch vordringlichere, beträchtlich wichtigere Aufgaben vorliegen als die, mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer einen überflüssigen und für den, der ihn vom Zaun brach, aussichtslosen Streit durchzufechten. Ich zweifle keinen Augenblick an der Loyalität der Herren. Sie gehen gegen die Anstalt für Aufführungsrecht an, weil sie schlecht unterrichtet sind, und sie haben sich nur deshalb — unbewußt — den Badekapellen gegenüber einer nicht leicht wiegenden Pflichtversäumnis schuldig gemacht, weil sie, mit anderweiten Obliegenheiten überhäuft, nicht dazu kamen, den einschlägigen Fragen eingehende Aufmerksamkeit zuzuwenden. Ich hoffe bestimmt darauf, daß der allgemeine Deutsche Bäderverband demnächst wieder eine Generalversammlung einberuft, mit der Tagesordnung: *die Verbesserung der sozialen Lage und die Reform der Programme der Deutschen Badeorchester.*

---

* **Anmerkung.** Wie viel gänzlich überflüssiger Prunk ist im neuen Millionenbau des Wiesbadener Kurhauses entfaltet worden! Aber die Gagen der Mitglieder des vortrefflichen dort tätigen Orchesters stehen, trotz der in den letzten Jahren vorgenommenen Aufbesserungen, nach wie vor in schreiendem Gegensatz zu den Teuerungsverhältnissen des großen Welt- und Luxusbades!

Musikalische Zeitfragen.

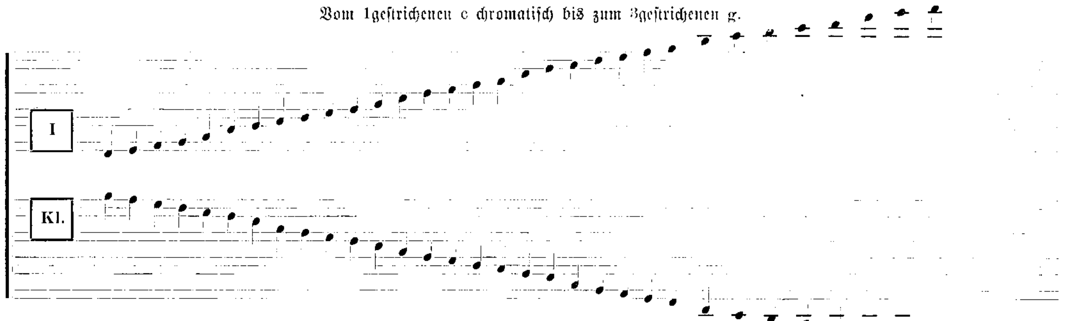
Das natürliche Notensystem.*

Seit einiger Zeit suche ich für ein neues Notensystem Propaganda zu machen und bin daher der Redaktion dankbar für die Erlaubnis, es auch an dieser Stelle tun zu können. Ich verhehle mir keineswegs, daß die Aussicht, unser altes Notensystem durch ein neues zu ersetzen, sehr gering ist, selbst wenn das neue alle möglichen Vorzüge haben sollte. Die Vorzüge des von mir vorgeschlagenen Systems sind offenbar und unwiderleglich; ernsthafte Einwände hat mir bis jetzt niemand machen können. Sollte es sich mit der Zeit dennoch herausstellen, daß meine Bemühungen vergeblich waren, so wird die Ursache nicht im neuen System zu suchen sein. Der Kampf gegen ein Bestehendes und geschichtlich Gewordenes ist stets sehr schwer. Diesen Kampf jedoch vor der Zeit aufzugeben wäre ein Verrat an meiner Ueberzeugung; auch diese Zeilen haben mithin den Nebenzweck mein künstlerisches Gewissen zu befreien. — Die schlimmsten Widersacher, die ich bisher fand, sind: 1. die unglaublich große Gleichgültigkeit der Berufsmusiker für die Notenschriftfrage; 2. der instinktive Widerwille, den jeder gegen ein „Umlernen" hat; 3. das Vorurteil des „theoretischen Menschen". Dieser entnimmt seine Formeln zum größten Teil unserer alten Notenschrift und der ihr zugrunde liegenden Durtonleiter; bei einer Notenschrift, der das Zwölfhalbtonsystem zugrunde liegt, verlieren diese Formeln ihre Gültigkeit, und er glaubt, daß damit auch alle Vernunft verloren gehe. Wenn aber eine neue Notenschrift das Tatsächliche, was in einer Tonschöpfung enthalten ist, auf klare Weise zum Ausdruck bringt, so bringt sie auch die darin enthaltene Vernunft zum Ausdruck, und es bleibt dann die Aufgabe des Theoretikers, sich mit der neuen Ausdrucksweise in ein Verhältnis zu setzen, d. h. seine Formeln umzugestalten. Wie das geschehen könnte, habe ich an anderer Stelle* an einigen Beispielen gezeigt, auf die ich hiermit verweise.

Der erwähnte Widerwille gegen ein Umlernen entspringt einem sehr richtigen Gefühl: es ist im Grunde der Widerwille gegen eine Mehrausgabe geistiger Arbeitskraft. Aber auch meine Neuerung bezweckt ausschließlich eine Ersparnis geistiger Arbeitskraft; nur denke ich dabei nicht an Hinz und Kunz, sondern an zukünftige Generationen. — Die Gleichgültigkeit der Musiker für die Notenschriftfrage scheint mir ihren Grund zu haben: 1. in der Ueberbürdung durch die Berufstätigkeit, die ihnen oft das Nachdenken über naheliegende Dinge als unerlaubte Zeitverschwendung erscheinen läßt; 2. in dem bei den Künstlern vorherrschenden Mangel an praktischem Sinn. Etwas „Amerikanismus" könnte ihnen nicht schaden.

* * *

Ich gebe jetzt eine kurze Beschreibung** und das Bild der von mir vorgeschlagenen Notenschrift.



Sie ist uns in unserer Klaviatur gegeben. Wenn man sich die weißen Vordertasten wegdenkt und das übrig bleibende Bild der Klaviatur (in horizontaler Richtung) auf das Papier überträgt, so hat man das neue System. Die schwarzen Tasten geben die Notenlinien in relativ denselben Abständen, d. h. in Gruppen von je 2 und 3 Linien. Der Raum zwischen den Liniengruppen ist $1^1/_2$mal so groß als der Raum zwischen den übrigen Linien. In diesem größeren Zwischenraum liegen ein Mal die beiden Halbtöne e und f, das andere Mal h und c, d. h. diejenigen Halbtöne, die auf unserer Klaviatur als 2 weiße Tasten nebeneinander liegen. Alle Töne, die auf unserer Klaviatur durch schwarze Tasten wiedergegeben werden, liegen auf den Linien; diejenigen der weißen Tasten liegen zwischen den Linien. Die Hilfslinien erhalten dieselbe Gruppierung wie die Hauptlinien. Alle Versetzungszeichen fallen weg, ebenso die Schlüssel. Die 12 Halbtöne der Oktave erhalten die Namen 1—12; c = 1, cis = 2, d = 3 zc. Diese Benennungen erfüllen einen doppelten Zweck, denn sie geben zugleich die Intervalle an, haben auch in allen Sprachen denselben Sinn.

Die Vereinfachung, die das neue System dem alten gegenüber verwirklicht, ist, daß es 1. das in der Praxis längst angewandte temperierte Tonsystem auch in der Notenschrift zum Ausdruck bringt, daß also jeder Ton eine Note, und jede Note einen Namen erhält; 2. daß die natürliche Gruppierung der Töne oktavenweise sichtbar wird, in ähnlicher Weise wie es bei unserer Klaviatur der Fall ist. Wer einmal die 12 Tasten einer Oktave kennt, kennt damit alle Tasten; wer einmal die Noten einer Oktave des neuen Notensystems kennt, kennt damit alle Noten. Bei mäßiger Berechnung erfordern die Noten in unserm alten System, bei den gebräuchlichen 4 Schlüsseln (Violin, Baß, Alt und Tenor) und den Versetzungszeichen (♯, ×, ♭, ♭♭, ♮), mehr als 300 verschiedene Vorstellungen. Im neuen System erfordern alle Noten bloß 12 Vorstellungen: denn die Verlegung der Noten auf die Hilfslinien oder in eine höhere oder tiefere Oktave erfordert keine neuen Vorstellungen, ebensowenig wie es eine neue Uebung erfordert, wenn der Pianist eine Figur statt in der ein- oder zweigestrichenen, in der drei-

* Anm. der Red. Den Reformversuchen der Notenschrift im allgemeinen zwar skeptisch gegenüberstehend, glauben wir trotzdem auch diesen Bestrebungen, die heutigentags manchen tüchtigen Kopf beschäftigen, einen Platz unter den „Musikalischen Zeitfragen" einräumen zu müssen, ihnen zum mindesten nicht den Weg des Bekanntwerdens versperren zu dürfen. Jedenfalls ist das System, das der in Elisabeth-Grad (bei Odessa) lebende deutsche Musiker und Pädagoge Gustav Neuhaus erdacht hat, das geistreichste und einfachste unter den vielen Versuchen, die uns zu Gesicht gekommen sind. Vielleicht sendet uns der Verfasser gelegentlich Literatur-Beispiele in seiner Notenschrift.

* In dem an Herrn F. Weingartner gerichteten „Offenen Brief", der denselben Gegenstand behandelt. Dieser Brief, der eine gründliche Verteidigung meines Systems enthält, wird in kurzer Zeit veröffentlicht werden.

** Eine ausführliche Darstellung enthält meine Broschüre: „Das natürliche Notensystem" bei H. Neuhaus, Bochum. — Der Verleger hat den Auftrag erhalten, die Broschüre jedem auf Verlangen gratis und franko zuzusenden.

gestrichenen Oktave spielen soll. Mithin verhält sich die Schwierigkeit der Aneignung des neuen Systems im Vergleich zum alten wie 12 : 300 = 1 : 25. Jeder Pianist ist nach einer Belehrung von 5 Minuten imstande, jede Note des neuen Systems sofort zu nennen; beim alten System gehören zu einer vollständigen und unfehlbaren Aneignung der Noten in allen Schlüsseln mehrere Jahre. Die Anschaulichkeit des Notenbildes im neuen System ist geradezu vollkommen, da jedes Intervall seine Größe unverkennbar anzeigt. Für den Pianisten erstreckt sich diese Anschaulichkeit sogar auf die Lage der Tasten: bei Figuren und Akkorden findet er in den Noten nicht nur die Weite der Intervalle, sondern auch die Tastenlage — ob weiße oder schwarze Taste — vorgebildet.

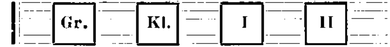
Dieser letztere Vorteil geht nun anderen Instrumenten freilich verloren, doch möchte ich hier mit aller Energie der irrigen Auffassung entgegentreten: daß das neue System bloß für Tasteninstrumente Wert habe. Es entnimmt die Gruppierung seiner Linien allerdings unserer jetzigen Klaviatur; doch liegt sein Wert darin, daß diese Gruppierung, für sich betrachtet, die denkbar beste und übersichtlichste ist. Bei den Anforderungen, die man an ein Notensystem zu stellen berechtigt ist, handelt es sich zunächst darum, daß 1. bei einer größeren Anzahl von Linien die Orientierung nicht erschwert werde und daß 2. die Oktavenverhältnisse sichtbar werden, d. h. daß jeder gleiche Ton im ganzen System seine gleiche Stellung erhalte. Diesen beiden Erfordernissen wird mit meinem System durchaus entsprochen: wie ein Anfänger im Klavierspiel nach einer Anweisung von einigen Minuten imstande ist, das c des Klaviers in allen Oktaven anzugeben, ebenso schnell ist jeder Anfänger im Musikunterricht überhaupt imstande, die Note c in meinem System in allen Oktaven anzugeben. Also nicht der Umstand, daß es eine Uebertragung des Klaviaturbildes ist, gibt meinem System seinen Wert, sondern daß dieses Klaviaturbild die denkbar beste Gruppierung der Töne enthält. Diese Gruppierung gibt dem Klavier seine Ueberlegenheit über andere Instrumente und ist der Grund seiner kolossalen Verbreitung. Versuche, unsere Klaviatur durch eine andere zu ersetzen, wie sie Vincent und von Jankó gemacht haben, können meiner Ansicht nach niemals einen durchgreifenden Erfolg haben, weil sie das charakteristische Oktavenbild in ein verwirrendes Einerlei verwandeln, mithin den Hauptvorzug unserer Klaviatur vernichten. Wenn also das neue Notenbild für den Klavierspieler noch die besonderen oben erwähnten Vorteile hat, so sollte man darin einen Vorzug, einen glücklichen Zufall, aber nicht, wie es zuweilen geschah, einen Mangel erblicken.

Im Klaviersatz gebe ich, wie man aus obigem Notenbeispiel ersieht, jeder Hand 10 Linien. Da weder alte und noch weniger neuere Musik sich in so engen Grenzen hält und die Hauptlinien jeden Augenblick überschritten werden, so wird die Raumersparnis illusorisch; deshalb, und weil die Noten auf den Hauptlinien sich leichter lesen, halte ich es für zweckmäßiger die Hauptlinien zu verdoppeln. Diese „vielen Linien" haben manchen erschreckt. Man muß sich daran gewöhnen, nicht Linien zu zählen, sondern Liniengruppen zu sehen. Wie leicht das ist, haben mir Leseübungen, die ich mit Schülern anstellte, auf überraschende Weise bewiesen. — Bei vierhändiger Musik erhält jeder Spieler 10 Linien.

Primo: II, I

Secondo: Kl., Gr.

In der Partitur werden für jedes Instrument — vielleicht einige Ausnahmen abgerechnet — 5 Linien ausreichen. Jedes Instrument erhält ein Zeichen, welches die Oktave angibt, in der es am häufigsten spielt. Diese Zeichen sind:



und bedeuten die große, kleine, ein- und zweigestrichene Oktave. Im Notfalle wechselt dieses Zeichen, was also der Versetzung in die Oktave gleichkommt. Um wie viel eine solche Versetzung z. B. dem Cellisten seine Arbeit erleichtert, der sich bisher durch die Anwendung von 3 oder 4 verschiedenen Schlüsseln genötigt sah, 3 oder 4 verschiedene Vorstellungsarten zu stetem Wechsel bereit zu haben — liegt auf der Hand. In meiner Broschüre sage ich, daß die Versetzung in die Oktave die Anschaulichkeit des Notenbildes vermindert, und daß man sie deshalb grundsätzlich vermeiden sollte. Bei der Partitur, die vorzugsweise gelesen und selten gespielt wird, kann diese Rücksicht schwinden. Der Anblick einer Partitur in meiner Notenschrift müßte für den Musikjünger eine wahre Wohltat sein. Beim Anblick einer modernen Partitur ergreift den Anfänger gewöhnlich eine tiefe Entmutigung. Es scheint ihm zuerst fast unmöglich, sich in dem Labyrinth von Tonvorstellungen zurecht zu finden. Und wie viel Arbeit gehört dazu, ehe ihm das Tonbild klar werden kann! Bei der neuen Notenschrift würde die Partitur selbst den Dilettanten mit Leichtigkeit zugänglich, könnte sich dann freilich auf den Spottnamen „Dilettantenpartitur" gefaßt machen, wie sich das Klavier häufig „Dilettanteninstrument" nennen lassen mußte.

Der einzige relative Uebelstand des neuen Systems besteht darin, daß das Notenbild in vertikaler Richtung umfangreicher wird. Das rührt daher, daß im neuen System jeder Ton seine eigene Note erhält, während bei unserm alten System dies nur bei den Tönen der Durtonleiter der Fall ist: die 5 dazwischen liegenden Töne werden als abgeleitete betrachtet und durch Versetzungszeichen dargestellt. Das verleitet — nebenbei bemerkt — manchen Musiker dazu, von der „Herkunft" der Töne zu sprechen; er urteilt: fis kommt her von f und ges von g. Mit demselben Recht könnte der Astronom behaupten: die Sterne des kleinen Bären kommen her von denen des großen. — Das Wegfallen der Versetzungszeichen ist aber gerade einer der Hauptvorzüge des neuen Systems; deshalb muß man sich die daraus entstehende breitere Lage des Notenbildes gefallen lassen, um so mehr als seine größere Anschaulichkeit aufs engste damit zusammenhängt. Daß eine Musikausgabe im neuen Notensystem kostspieliger werde als eine bisherige, glaube ich nach mannigfachen Experimenten mit Gewißheit verneinen zu können. Die Notenlinien können unbeschadet ihrer Deutlichkeit enger gedruckt werden; auch wird in horizontaler Richtung viel Raum gewonnen durch das Wegfallen aller Versetzungszeichen*. Das Auge hat freilich einen größeren Raum zu überblicken; aber es ist ein Unterschied, ob dieser größere Raum eine Wiederholung oder eine Fortsetzung des Linienbildes einschließt. Das erstere ist bei mir der Fall: die hinzutretenden Linien erscheinen dem Auge als Bekannte und erleichtern hierdurch die Orientierung und somit die Leserlichkeit. Trotzdem befremdet den Musiker zu Anfang die Neuheit des Notenbildes; er vermag es bei einigem Nachdenken zu entziffern, kehrt jedoch nach einem Versuch gewöhnlich mit Befriedigung zu dem bekannten Notenbilde des alten Systems zurück. Das ist ganz natürlich, bildet aber nicht den geringsten Einwand gegen das neue System. Die alten Vorstellungen haben sich durch Jahrzehnte bei dem Musiker festgesetzt und wehren sich jetzt gegen neue Eindringlinge. Um die Ueberlegenheit des neuen Systems in bezug auf Leserlichkeit objektiv festzustellen, gibt es zwei Wege; den theoretischen: man nimmt Physiologie und Psychologie zu Hilfe und vergleicht die Zahl und Art der Vorstellungen, die jedes System erfordert — und den praktischen: man unterrichtet von zwei Anfängern

* In der Passacaglia op. 96 von M. Reger zählte ich auf einer Seite 448 Versetzungszeichen!

gleichen Alters und annähernd gleicher Begabung den einen nach dem alten, den anderen nach dem neuen System und vergleicht nach einiger Zeit die Resultate. Alle Einwände, die man gegen die Leserlichkeit vorbringen will, müssen auf eine oder die andere Weise begründet sein, wenn sie berücksichtigt werden sollen.

Auf ein Umlernen bei Musikern ist durchaus nicht zu hoffen und hier liegt die Schwierigkeit für den Neuerer: seine Vorschläge können erst späteren Generationen zugute kommen und er muß sie an die Mitwelt richten, der sie keinen Nutzen bringen! Aber die Mitwelt sollte, so glaube ich, den Vermittler spielen. Man könnte allen Musikern und Musiktreibenden die Frage vorlegen: Halten Sie, nach gewonnener Einsicht, die Einführung des neuen Systems in Schulen und Konservatorien für wünschenswert und durchführbar? Wenn diese Frage von kompetenter Seite bejaht würde, so fände sich gewiß ein Verleger, der für das nötige Notenmaterial Sorge trüge. Der nächsten Generation brächte die Einführung allerdings eine Mehrarbeit, denn neben dem neuen müßte sie auch das alte Notensystem kennen lernen. Aber es würde dadurch zukünftigen Generationen eine große Arbeitslast abgenommen. Dilettanten würden sich schon in sehr kurzer Zeit, sobald nämlich der Notendruck in Gang käme, ganz auf das Erlernen des neuen Systems beschränken können. Mit der Zeit würde es auch den Musikern genügen und das alte System würde seinen Platz in Archiven und Bibliotheken erhalten und nur noch geschichtlichen Forschungen zu dienen haben. Der schaffende und ausübende Künstler würde dadurch von einem geschichtlichen Ballast befreit sein, an dem er sich jetzt müde trägt, ohne es zu wissen.

Gustav Neuhaus.

Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke.
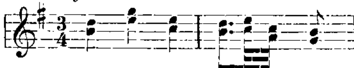
Von Dr. **G. Münzer.**

10. Die Symphonie.
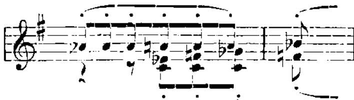
Wir beginnen mit einer Symphonie von Haydn und wählen die bekannte „mit dem Paukenschlag". Sie beginnt mit einem Adagio cantabile. Diese langsamen Einleitungssätze sind bei Haydn nicht tragisch gemeint. Sie hängen mit dem folgenden oft nur lose zusammen und hatten wohl hauptsächlich den Zweck, Aufmerksamkeit und Spannung zu erregen. Wenn ferner der Musiker jener Zeit oft die Aufgabe hatte, seine hohen Gönner und dessen Gäste angenehm zu „divertieren", so konnte er doch so vornehmer Gesellschaft nicht sogleich mit seinen lustigen Künsten respektlos entgegenspringen. Er machte ihr in einem kleinen Adagio erst eine ergebenste Reverenz.

So können wir in den Anfangstakten der Paukenschlag-Symphonie:
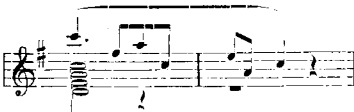
Adagio cantabile.



den hochgeschätzten Meister selbst erblicken, der sich lächelnd verneigt. Die Gesellschaft wird still — was wird Meister Joseph heut bringen? Doch nicht gar etwas Ernstes?
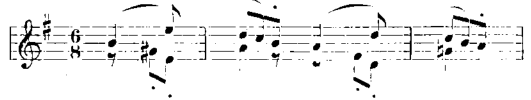


Das wäre doch gegen alle Gepflogenheit! — Gottlob — er hat sich nur einen kleinen Scherz erlaubt! Nun löst sich's schon in Wohlgefallen:

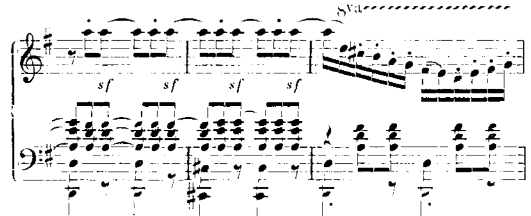


und da ist das echt Haydnsche heitre Symphoniethema:
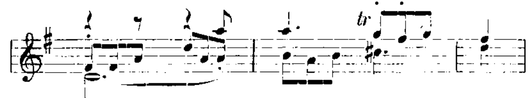
Vivace assai.
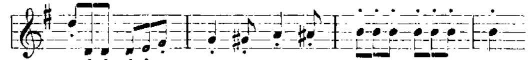


dessen Munterkeit nach den langsamen Einleitungstakten doppelt anziehend wirkt. Als zweites Thema folgt ihm ein nicht minder fideler Ländler



und als drittes das liebenswürdige:
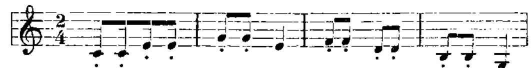


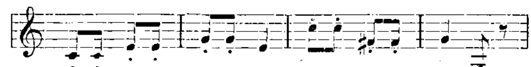
das aber alsbald von der Heiterkeit der Genossen angesteckt wird, so daß der Teil in dulci jubilo schließt.
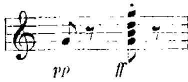


Die „Durchführung" der Themen, die nun folgt, ist kurz, und alsbald beginnt die Wiederholung des ersten Teiles ohne wesentliche Aenderung. Man sieht aus dieser Betrachtung des Satzes, wie irrig die oft geäußerte Ansicht ist, daß Haydn durch Aufnahme volkstümlicher Elemente in den Menuett-Teil der Symphonie neues Leben zugeführt habe. Die ganze Haydnsche Symphonie ist vielmehr von volkstümlichen Elementen durchzogen. Die leichtbeschwingte „tanzfrohe" Sohle, die Nietzsche dem Idealbilde seines Uebermenschen vindiciert, Haydn, dem herrlichen ewig jungen Haydn war sie schon zu eigen. Seine Symphonien sind keine „Apotheose des Tanzes" wie etwa die Beethovenschen — es ist der ursprüngliche Tanz selbst, der allenthalben hindurchklingt, und bewunderungswürdig ist nur, daß seine Musik bei aller frohen Anlehnung an das Volkstümliche doch niemals trivial wurde. Das machte, weil seine Volkstümlichkeit echt war, seine Symphonien wirken mit der Frische und Ursprünglichkeit von Volksliedern.

Dieser populäre Zug zeigt sich auch im zweiten Satze unserer Symphonie. Das Thema ist so einfach, daß es kaum einfacher sein kann. Haydn hat sich den Scherz erlaubt, es in den „Jahreszeiten" den Landmann „flöten" zu lassen, der „dem Pfluge in langen Furchen nachschreitet". Nach der — historisch bestrittenen — Anekdote hätte es mit diesem Andante eine eigene Bewandtnis gehabt. Der Meister habe sich geärgert, daß die seiner Musik sonst so ergebenen Engländer bei den Adagios seiner Symphonien gern schlummerten. So habe er ihnen einen Streich gespielt. Er begann ganz simpel und einfach,
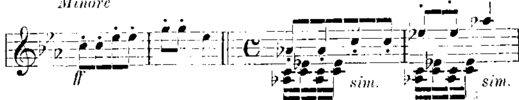




so simpel, daß man bei der Repetition im *pp* wirklich einnicken möchte.
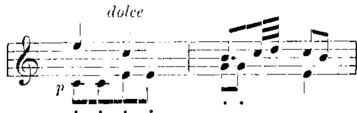


Bums! fährt ein Donnerschlag dazwischen! Die Erfahrung lehrt, daß noch heutzutage unvorbereitete Hörer auf diesen Paukenscherz — der der Symphonie den Namen gegeben — hineinfallen. Das Andante bringt dann eine Fortführung des Themas in einer zweiten Periode — wie wenn nichts geschehen wäre — und wickelt sich im übrigen in Variationen ab. Zuerst gibt es einen niedlichen Kontrapunkt in Sechzehnteln, dem als zweite Variation das übliche „Minore" folgt. Sehr hübsch ist hier die Gegenüberstellung des im Fortissimo auftretenden Moll mit dem im *pp* auftauchenden As dur.



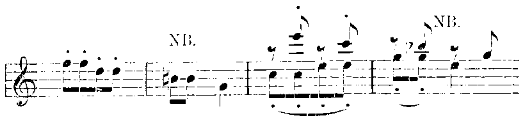
Das „Maggiore" tritt nicht sogleich als „sieghaftes" Dur ein. Es ist ja hier von Streit nicht die Rede. Es ist alles anmutiges Spiel. So trippelt es denn in Sechzehntelschritten herbei:



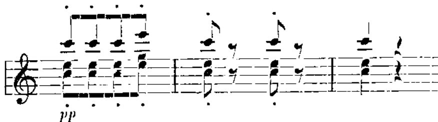
Sodann singt es recht behaglich eine neue Gegenmelodie:



Es entfaltet sich auch endlich zu höchster Kraft, doch ist diese Steigerung etwas äußerlich. Dagegen ist der Schluß mit seiner unerwarteten Wendung zur Unterdominante von ganz apartem Reiz. Das humorvolle Spiel zwischen b und h mag wohl manchem Musikpedanten jener Zeit übel zugeklungen sein.

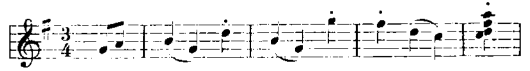


Wir müssen heute freilich unsere an ganz andere Dinge gewöhnten Ohren erst gleichsam „historisch zurückstellen", um die Feinheiten von Stellen wie dieser oder der oben angedeuteten im Minore recht aufzufassen. — Der Schluß stellt endlich die Tonika fest:
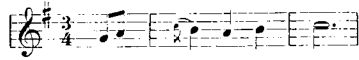


Es gibt Leute, die so etwas nicht mehr verstehen und es mit dem furchtbar klingenden Wort „zopfig" abtun wollen. Das ist ja das Unglück, daß es heute niemand mehr wagt, harmlos zu sein. Wenn ein Komponist Ideen für eine Polka hat, so tondichtet er daraus zehn symphonische Programmwerke über sämtliche philosophische Ideen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Nicht auf die Perücke, die Haydn trug — und bei diesem Andante scheint's mit besonderem Behagen — nicht auf die Perücke kommt es an, sondern auf das Hirn, das darunter steckt. Da ist uns ein Kopf mit Perücke, aber voll guten Humors doch lieber, als ein Hirn voller Weltschmerz ohne Perücke, d. h. ohne sichtbare.

Der Menuettsatz der Symphonie ist kurz, er ist mehr ein flotter, fideler Ländler,
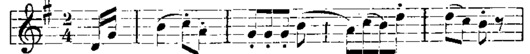


in der Stimmung und mit der Wendung:
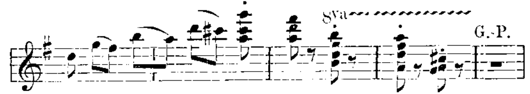


mit dem zweiten und dritten Thema des ersten Satzes verwandt. Die Form ist die dreiteilige, in welcher der Hauptsatz nach dem Trio wiederholt wird.

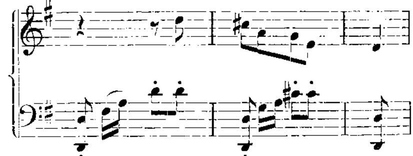
Das Finale der Symphonie ist ebenfalls kurz. Die letzten Sätze bei Haydn haben noch nicht die Bedeutung, die ihnen in Mozartschen oder gar Beethovenschen Symphonien zukommt. Sie bilden bei Haydn nicht die Kulmination des Werkes, — sondern mehr nur einen lustigen Kehraus. So ist es auch in unserer Symphonie. Ihr Finale ist ein Rondo. Wir hatten gefunden, daß dies die Form des Wechsels sei, die Form, die es dem Komponisten gestatte, in bequemster Weise einen Gedanken in überraschender Weise andern wiederholt gegenüberzustellen. Haydn hat hier weniger Sorgfalt auf die Erfindung von kontrastierenden Themen gelegt, als — wie er es überhaupt gern tut — auf die Art, das Hauptthema möglichst oft und doch stets überraschend eintreten zu lassen. Dieses Hauptthema
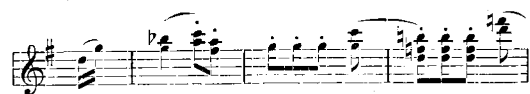


wird zunächst eine Weile fidel und lustig ausgeführt, bis es wie vor Hast außer Atem gekommen, plötzlich inne hält:



Hier haben wir ein Beispiel für die „Generalpause", die später besonders bei Beethoven eine so große Rolle spielt: das plötzliche, unvermutete Stocken der Bewegung nach einer Steigerung. Es ist auch hier der Kontrast, der wirkt. Man erwartet nach dem letzten starken Septimenakkorde die Auflösung auf „Eins" im nächsten Takte. Statt dessen — plötzliches Schweigen — Enttäuschung. Aber die Enttäuschung ist angenehm, als nun statt der erwarteten Auflösungsakkorde das Seitenthema herbeispringt:



Man sieht: wieder eine Tanzmelodie! Doch wird sie nicht weit ausgeführt, denn alsbald setzt das Hauptthema wieder ein. Es wird nun aber nicht ganz so ausführlich gebracht wie zu Anfang, sondern es geht nach Moll hinüber und bildet so aus sich heraus ein Durchführungssätzchen als zweiten Seitensatz des Rondos:



Nach ihm kehrt der Anfang wieder nebst dem ersten Seitensatz und abermals der Anfang, der schließlich in einer Coda lustig und fidel die Form erfüllt.

So ist diese Symphonie ein heiteres, sonniges Stimmungsbild von der ersten bis zur letzten Note, wie die meisten derartigen Werke des alten — und doch so jugendfrischen „Papa“ Haydn. (Fortsetzung folgt.)

Max Kalbeck: Johannes Brahms.*

Besprochen von Professor **B. Röttgers** (Berlin).

Ueber den ersten Band der Kalbeckschen Brahms-Biographie ist im 25. Jahrgang 1904 (Nr. 15 und 16) dieser Zeitschrift ausführlich berichtet worden. Der zweite Teil des wichtigen Werkes hat länger zu seiner Fertigstellung gebraucht, als man damals erwarten durfte; und auch jetzt liegt nur der erste Halbband des zweiten Teiles vor. Der Grund für diese Verzögerung liegt nach dem Vorwort darin, daß „dem Biographen eine solche unverhoffte Fülle neuen Materials“ zuströmte, „daß die anfangs geplanten zwei Bände nicht ausreichen werden, um das Wesentliche an rechter Stelle einzuordnen und vor Vergessenheit zu bewahren“.

Der Leser kann sich dieser Bereicherung nur freuen und dem Verfasser danken für die Fülle von Arbeit im Sammeln und Durchforschen alles Wissenswerten über den großen Meister, dessen zehnten Todestages vor Jahresfrist in der ganzen musikalischen Welt gedacht wurde.

Wir haben Brahms seinerzeit verlassen, als er nach Wien übersiedelte. Es war im September 1862. Wien war damals noch fast dieselbe trauliche Stadt, die Schumann 24 Jahre vorher kennen gelernt und gewiß dem Freunde mit ihren eigenartigen Eindrücken lebhaft geschildert hatte, noch nicht aber die heutige großartige Weltstadt. Wie Schumann wallfahrtete auch Brahms in den ersten Tagen an alle diejenigen Stätten, die durch die Erinnerung an die Großmeister seiner Kunst geheiligt waren: die Friedhöfe, wo ihre Gräber sind, die Häuser, in denen sie gewohnt und geschaffen, die Säle, in denen sie ihre Meisterwerke zum ersten Male vorgeführt oder die Spazierwege, auf denen sie manche ihrer unsterblichen Schöpfungen im Geiste empfangen hatten. Nicht minder aber lockte den jugendlichen Meister mit dem Johanneskopf und den zukünftigen Schöpfer der Wiener Walzer, Liebeslieder und Zigeunertänze das musikalische Leben und Treiben des Volkes, wie es sich grade während der Weinlese so prächtig im Freien darbot, in all den weingesegneten Vororten, wo die neuesten Wiener „Gsangeln“ und „Gstanzeln“ und Tänze jeder Art erklangen, oder aber im Prater, wo dem Sänger des deutschen Volksliedes das Herz aufging und wo er von nun an seine täglichen Spaziergänge machte.

Unter den wenigen Freunden, die er in Wien hatte, suchte er schon am zweiten Tage Karl Graedener auf, der durch Bertha Porubszkys** Bräutigam (Pastor Arthur Faber) Organist der evangelischen Kirche geworden war und sich eines wachsenden Wohlstandes erfreute. In seinem Hause lernte er Julie v. Asten kennen, an deren Mutter er von Klara Schumann empfohlen war. Natürlich erweiterte sich sein Bekanntenkreis ungemein schnell, u. a. lernte er Marie Wilt, die glänzende dramatische Sängerin, sowie ihren Lehrer Dr. Gänsbacher kennen, ferner Goldmark, Nottebohm, Dessoff und Julius Epstein. Letzterer, der durch Brahms' geniales Klavierspiel hingerissen wurde, vermittelte die Bekanntschaft mit dem Hellmesbergerschen Quartett. Er wohnte in dem Camesinaschen Hause, wo Mozart drei der fruchtbarsten und glücklichsten Jahre seines Lebens, von 1784—1787, zugebracht und „Figaros Hochzeit“, die Maurerische Trauermusik, das d moll-Konzert und die c moll-Phantasie geschaffen hatte. Hier hatten Haydn und Beethoven mit Mozart verkehrt, und hier war es, wo Hellmesberger, nachdem er und seine Genossen Brahms' g moll-Quartett mit ihm vom Blatt gespielt hatten, den jungen Meister in die Arme schloß und als „Erben Beethovens“ begrüßte. Daß Hellmesberger später nicht mehr so über Brahms gedacht hat, und daß die Wiener Musiker oft genug nur den genialen Nebenbuhler in Brahms sahen und gegen ihn wühlten, sei hier nur angedeutet.

Das Quartett wurde auch bei der ersten öffentlichen Aufführung von den Zuhörern mit Beifall aufgenommen, von der Kritik aber abgelehnt. In den Blättern für Musik von L. A. Zellner hieß es: „Oede, Sturm, Graus, Frost, Vernichtung, Trostlosigkeit sind die Vorstellungen, welche diese, von keinem lichten oder milden Strahl auch nur auf Augenblicke erleuchteten und durchwärmten Nachtbilder hervorrufen.“ Wir führen diese Worte nur an als Gegensatz zu dem schönen Distichon, das sein großer Landsmann Friedrich Hebbel, der damals schon kränkelte, ihm bei einem Besuche widmete:

„Perlen hast du gesät, auf einmal beginnt es zu hageln,
Und man erblickt sie nicht mehr; hoff auf die Sonne, sie kommt!“

* Nach dem soeben erschienenen 1. Teil des zweiten Bandes der Biographie von Kalbeck (Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft in Berlin).

** S. Jahrg. 1904, S. 337.

Auf Brahms' erste eigene Konzerte in Wien, seine Bekanntschaft mit Hanslick, Herbeck, sein Zusammentreffen mit Wagner und so mancherlei andere interessante Dinge können wir wegen des knapp bemessenen Raumes nicht eingehen, sondern werden uns auf diejenigen Teile des Kalbeckschen Werkes beschränken, die neues Licht auf Brahms' größere Werke werfen.

In dieser Hinsicht sind zunächst von Wichtigkeit die „Variationen über ein Thema von Paganini“ (Op. 35), die Frucht der Freundschaft mit Tausig und Cornelius. Der Haupttitel, „Studien für Pianoforte“, war mit Rücksicht auf den Verleger und seine geschäftlichen Wünsche in den Hintergrund gedrängt, ebenso hatte Brahms gestattet, daß die einheitlich gedachten Variationen in je zwei Teilen für sich veröffentlicht wurden. Daß ein geistiges Band die einzelnen Stücke vereinigt, wird „durch die wählerische Sorgfalt, mit der die einzelnen aneinander gereiht und voneinander abgehoben wurden“, ferner dadurch nachgewiesen, daß in beiden Teilen die letzte Variation zu einem Finale erweitert ist.

Ein anderes köstliches Andenken aus dieser ersten Wiener Zeit ist das erst 1874 bei Peters erschienene vierstimmige Lied „An die Heimat“ (mit zwei andern Quartetten als Op. 64 gedruckt). Es wurde zu Weihnachten 1863 komponiert, ein sehnsüchtiger Gruß an die nordische Heimat, die er bald wiederzusehen hoffte, sobald nämlich der ihm zusagende Wirkungskreis als Dirigent dort gefunden wäre. Diese Hoffnung wurde zunichte durch die Wahl Stockhausens als Direktor der Philharmonischen Konzerte in Hamburg. Sein Freund Joachim schrieb an das Komiteemitglied Avé-Lallement, der sich für Brahms bemüht hatte, u. a. die drastischen Worte: „Ich möchte dem Komitee moralische Prügel (und körperliche dazu!) geben, daß es Dich mit Deinen Absichten im Stich gelassen hat. Die Kränkung Johannes' wird die Kunstgeschichte nicht vergessen.“

Uebrigens hatte sich Joachim um diese Zeit mit Amalie Weiß verlobt. Er wünschte dem Freunde, „es möge alles so schön und gut werden, wie es eben an sich gut und schön und wünschenswert ist.“ Er will sich auf die Zeit freuen, „wo er auch bei Joachim . . . an einer Wiege kauern kann und vergessen, Betrachtungen anzustellen, das liebe, lachende Kindergesicht sehend.“ Seinerzeit werde er ihm „ein wundervolles altes katholisches Lied zu häuslichem Gebrauche schicken“, ein schöneres Wiegenlied lasse sich nicht auftreiben. Es war folgendes:*

Jo-seph, lie-ber Jo-seph mein, Hilf mir
wie-gen mein Kind-lein klein.

Dies alte Weihnachtslied von Calvisius, das auch Liszt in der heil. Elisabeth benutzt hat, erschien aber erst 1884 als „Geistliches Wiegenlied“ in den Gesängen für Altstimme mit Bratsche und Pianoforte op. 91.

Im Mai 1863 kehrte Brahms wieder nach Hamburg zurück.

Das zweite Kapitel unseres Werkes beschäftigt sich zunächst mit der Geschichte und Kritik des f moll-Quintetts. Dieses Werk, das einen der Höhepunkte im Schaffen des Meisters bedeutet, war ursprünglich für Streichinstrumente geschrieben, fand aber in der ersten Fassung, als es ihm in Wien von einigen Freunden und später in Hannover von Joachim vorgeführt wurde, weder deren noch seinen eigenen Beifall, weil es voll von Schroffheiten, Härten und unüberwindlichen technischen Schwierigkeiten war, wenn es auch „in jeder Zeile Zeugnis einer fast übermütigen Gestaltungskraft gibt und durch und durch voll Geist ist“ (Joachim). Brahms verwandelte es in ein Werk für zwei Klaviere**, dann in das heute vorliegende Klavierquintett und warf die ursprüngliche Fassung ins Feuer, so daß kein Vergleich mehr zwischen den verschiedenen Fassungen angestellt werden kann. Begonnen war das gewaltige Werk im Frühjahr 1862, in der Bearbeitung für 2 Klaviere spielte es Brahms mit Tausig am 17. April 1864 in Wien. Die Entstehungsgeschichte des herrlichen Werkes hat Kalbeck in allen Einzelheiten so klar gelegt, daß seine Darstellung durch andere Mitteilungen kaum geändert werden wird. Interessant ist, was er über die Varianten in der Phrasierung des ersten Themas berichtet. Es war von Brahms zuerst in folgender Weise niedergeschrieben worden:
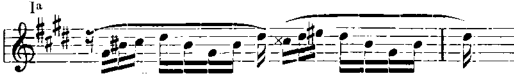
Heute heißt es:

Ia

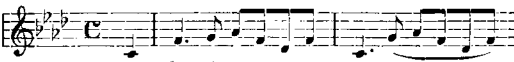
* Er hatte es in der musikalischen Abteilung der Wiener Hofbibliothek, wo er viel arbeitete, gefunden.

** Diese Fassung hielt Reimann (Brahms, 1. Aufl.) für die erste.

Kalbeck sagt: „Wir würden in Uebereinstimmung mit der daraus entwickelten Figuration:

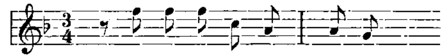


einer dritten Variante den Vorzug geben:
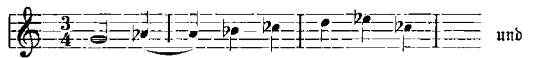


Ein Zufall oder Versehen ist der eigentümliche Zuschnitt des Themas, der seine organische Gliederung verwischt, gewiß nicht; vielleicht sollte der allzuleichte Schwung, der durch die Verknüpfung des Auftakts mit dem Niederschlage entstünde, vermieden und die Wucht des Ganzen noch verstärkt werden." Diesen Erwägungen kann man durchaus recht geben, sieht aber wieder, wie erwünscht es wäre, wenn in der musikalischen Orthographie endlich einmal eine reinliche Scheidung zwischen Legatobogen und Phrasierungsbogen erreicht würde, damit die sich sonst notwendig ergebenden Unklarheiten unmöglich werden. — Die poetische Deutung, die Kalbeck den einzelnen Sätzen gibt, ist meist sehr ansprechend, wenn man gleich ein Lächeln nicht unterdrücken kann bei den Worten: „. . . in dieser entzückenden Offenbarung [As dur-Andante] des feurigsten und zartesten Jünglingsherzens sind Schuberts „Gefrorene Tränen" wieder aufgetaut, um sich mit den Blutstropfen zu vermählen, die aus den langsamen Sätzen Beethovenscher Quartette fallen." Bei der Fortsetzung dieser Stelle macht Kalbeck einen kleinen Exkurs über derartige Analysen und poetische Deutungen im Gegensatz zu den von ihm mißbilligten Programmen der Programm-Musiker und äußert sich folgendermaßen: „Die Programm-Musik beraubt mit ihren detaillierten Gebrauchsanweisungen die Kunst der Töne ihres schönsten Vorrechtes, die Verkündigerin des unbestimmten innersten Lebensgefühles zu sein, indem sie ihr zumutet, etwas Bestimmtes auszudrücken, was allein die Poesie vermag. Sie knechtet überdies die Phantasie des Zuhörers, welche von der absoluten Musik befreit und angetrieben wird, sich alles mögliche vorzustellen, und bleibt ihr den Lohn für ihre Dienste schuldig. Während nun das vom Musiker aufgestellte Programm diesen zu allem verpflichtet, was er nicht leisten kann, entbindet ihn die Erklärung des Interpreten jeder Verantwortlichkeit. Dieser gibt sie nicht im Namen des Musikers ab, sondern vertritt sie mit seinem eigenen als eine unter vielen annehmbaren Möglichkeiten, den verborgenen allgemeinen Sinn eines Tonwerkes zu deuten." Hinsichtlich dieser Bemerkungen, die sich nach den Eingangsworten („Man hat es dem Verfasser zum Vorwurf gemacht, daß er bei der Schilderung" . . .) vielleicht auf unsere Aeußerungen Jahrg. 1904 S. 333 u. 337 Anm. beziehen, können wir auf das an der ebenerwähnten Stelle Gesagte verweisen, wollen aber doch noch eins hinzufügen. Selbstverständlich kann die Musik nur allgemeine Empfindungen und Gefühle, diese aber in der tiefsten, eindringlichsten und ergreifendsten Weise zum Ausdruck bringen. Warum soll nun ein genialer Musiker, in dessen Seele solche Empfindungen durch das Lesen einer gewaltigen Dichtung, das Anschauen eines herrlichen Gemäldes, durch eigene mächtige Erlebnisse wachgerufen worden sind, diese nicht musikalisch zum Ausdruck bringen und, wenn er es für ersprießlich hält, die Veranlassung zu dem Werk in einigen Worten für den Zuhörer schildern? Dadurch wird die Phantasie ebensowenig „geknechtet", wie durch die poetischen Texte, die in Liedform oder als dramatischer Gesang vertont werden. Jeder Zuhörer hat dann freilich das Recht zu behaupten, daß die gehörte Musik nicht der adäquate Ausdruck jener in Worten angegebenen Stimmungen ist; nur wird eine solche Ablehnung bei genialen Künstlern selten vorkommen, sondern das Werk wird, wenn es überhaupt ein hervorragendes Kunstwerk ist, von der Mehrzahl der kunstverständigen Zuhörer der Nachwelt auch für das gehalten werden, was es nach Angabe seines Schöpfers sein soll. Nun kommt aber hinzu, daß infolge der gewaltigen Fortschritte der Musik im 19. Jahrhundert „eine erhöhte Aufnahmefähigkeit der Nerven für musikalische Eindrücke nach ihrer Abschattierung wie nach ihrem Zusammenklang und ihrer Aufeinanderfolge gewonnen" ist, „das Feld der zur Vorstellung gelangenden Nervenreize ist also nach Seiten hin erweitert, die bis dahin unangebaut lagen: tausend neue Empfindungsnuancen vor allem, und namentlich wieder Nuancen im Gebiet des Schwebend-Aetherischen, Geheimnisvollen, Ahnungsreichen, Nervös-Schmerzlichen sind uns zugänglich geworden. . . . Indem nun aber von vornherein . . . mit Recht mit einer erhöhten musikalischen Reizbarkeit und Aufnahmefähigkeit auch der Hörenden gerechnet wurde, veränderten sich zugleich die Grenzen der musikalischen Formen, innerhalb deren man in der alten Kunst noch Empfänglichkeit hatte erwarten können"*. Von diesem Standpunkt aus ist natürlich auch der Programm-Musik in der Hand hervorragender Geister ein weiteres Feld geöffnet. Kalbeck aber glaubt, diese neue Kunstform mit einigen Schlagworten tot machen zu können, wenn er bei Gelegenheit von Brahms' Rinaldo S. 67 folgendes sagt: „Einem luxurierenden Orchestermaler wäre es ein leichtes gewesen, mit ein paar geschickten Handgriffen die unbequeme Hauptsache beiseite zu schieben, um Tasso und Goethe als symphonischer Dichter abzutrumpfen. Armidens Palast und Garten, der diamantene Schild, die Verwandlung, die Erscheinung der Zauberin, das Wunder der Befreiung oder ‚Erlösung', die Heimfahrt — welche Fülle von verführerischen Gelegenheiten, in blendender Tonmalerei zu schwelgen! Mit geschlossenen Augen ging Brahms an diesen Herrlichkeiten vorbei. . . ." Wie stimmt mit dieser letzten Angabe das, was Brahms' intimer Freund Billroth an Lübke schreibt, nachdem er selbst das Gedicht als „greulich" bezeichnet hat: „Brahms schwärmt dafür, weil es für den Komponisten soviel übrig ließe: Schilderung der Zauberinseln, Jammer Armidens" usw. (nach Reimann, Brahms, 1. Aufl. S. 42). Wenn den Meister schließlich die intimeren Reize des Vorganges mehr fesselten, als das, was ihn zuerst in der Dichtung gepackt hatte, so ist das kein Grund, den Komponisten Liszt herabzusetzen. Einer liebt das al fresco, ein anderer die Radiernadel, ein dritter den Pastellstift. Ueberlassen wir jedem Künstler die Wahl seiner Mittel und freuen wir uns des gelungenen Werkes.
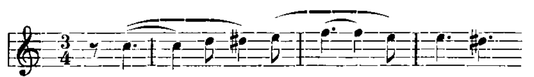
Die Kantate wurde übrigens von Brahms in Angriff genommen, als er im Mai 1863 von Wien nach Hamburg zurückgekehrt war. Die Erinnerung an Luise Dustmann, die glänzende Primadonna der Wiener Hofoper, mag ihm bei der Armida vorgeschwebt haben. An sie, die ihn so oft als Leonore entzückt hatte, mag das Zitat aus dem Poco allegro der Kerkerarie



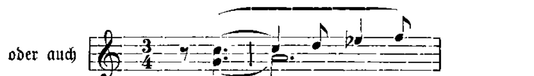
gerichtet sein. Brahms stand in jener Zeit unverkennbar auch unter Wagners Einfluß, da man in Wien die Aufführung von Tristan und Isolde vorbereitete. „Die Nähe der imposanten symphonisch-dramatischen Liebestragödie tat ihre Wirkung auf alle, die mit ihr zu tun bekamen." „In keinem andern Brahmsschen Werke kommen so viele unvorbereitete, rasche Harmoniewechsel vor wie in seinem ‚Rinaldo', und die seufzenden und jammernden (!) Tonreihen:



und



oder auch



die sich mit Motiven aus Tristan . . . berühren, gehören bei ihm zu den größten Seltenheiten." Der Schlußchor des Werkes befriedigte den Meister lange nicht, er wurde erst im Sommer 1868 in zweiter, endgültiger Fassung erledigt; die erste Aufführung fand am 28. Februar 1869 in Wien statt mit Gustav Walter in der Titelpartie, für den sie gedacht war. Der Erfolg war nicht sehr bedeutend, woran teilweise wohl der Umstand schuld trug, daß die Aufführung des Requiems vorangegangen und das kleinere Werk an dem größeren gemessen wurde.

In Hamburg erhielt Brahms die ihm überraschend kommende Nachricht, daß er zum Chormeister der Wiener Singakademie gewählt worden sei. Man hatte wohl in Wien gelegentlich davon geredet, doch war er in der Hoffnung, in Hamburg gewählt zu werden, der Frage nicht nähergetreten. Gekränkter Ehrgeiz und verletzte Vaterlandsliebe waren mit dabei im Spiele, als er ohne längere Ueberlegung die Wahl annahm; offenbar kannte er die traurige Lage, in der sich der Verein befand, nicht. Sein vorschnelles Handeln mußte er zwar „büßen, hatte es aber nicht zu bereuen; . . . denn seine dauernde Uebersiedlung nach Wien schlug zum Segen für ihn und seine Kunst aus". Das erste Konzert unter seiner Leitung fand am 15. November 1863 statt. Wer sich für die Einzelheiten in Brahms' kurzer Tätigkeit als Singmeister interessiert, sei auf die Kalbecksche Darstellung verwiesen.

Von großem und allgemeinerem Interesse ist des jungen Meisters Tätigkeit in der Sammlung noch unveröffentlichter kostbarer Handschriften Schuberts gewesen, deren Drucklegung dann auf allerhand juristische Schwierigkeiten stieß, die höchst merkwürdig anmuten. Der bekannte Verleger Spina hatte einen Kontrakt mit Ferdinand Schubert gemacht, wonach ihm das Verlagsrecht aller Schubertschen Werke gehörte, nicht bloß derjenigen, die in seinem Besitze waren, sondern auch derjenigen, die sich irgendwann und irgendwo finden mochten. Wenn auch juristisch diese Klausel nicht durchführbar war, so erschwerte sie dennoch sehr das Vorgehen anderer Verleger. Spina selbst aber tat so gut wie nichts für die Veröffentlichung der Schätze, die ihm zur Verfügung standen. Brahms' tatkräftigem Vorgehen von damals sind mehrere wichtige Veröffentlichungen zu verdanken, u. a. die der

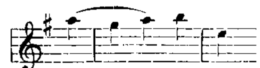
* Nach Lamprecht, Deutsche Geschichte (Erster Ergänzungsband) zur jüngsten deutschen Vergangenheit, S. 32; die in dem Bande enthaltenen Studien über Tonkunst, bildende Kunst, Dichtung und Weltanschauung sind warm zu empfehlen.

großen Es dur-Messe, die 1865 bei Rieter-Biedermann in Partitur und Klavierauszug gedruckt wurde.

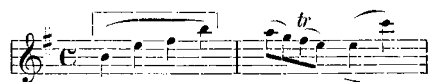
Die Ausführungen über Brahms' regelmäßigen Sommeraufenthalt in Baden-Baden und über das musikalische Leben und Treiben daselbst werden allen Lesern dieser Zeitschrift als wichtige Ergänzung für die Mitteilungen von Interesse sein, die Mathilde v. Leinburg über unsern Meister in den letzten Jahrgängen dieser Zeitschrift gebracht hat, und die von Kalbeck angeführt werden. Hier wollen wir nur erwähnen, daß die Monate in Baden-Baden trotz des internationalen fesselnden Lebens und Treibens dem jungen Meister Muße zum Schaffen mancher seiner großen Werke gab. Der merkwürdige Widerspruch löst sich, wenn wir bei Kalbeck lesen, daß „die Jahreszeit seiner Konzeption der Frühling, ihre Tageszeit der frühe Morgen war. Mit der Natur erwachten die Triebe seines Schaffens, mit der Sonne gingen seine Ideen auf. Von Jugend an ein Frühaufsteher, war er mit seinem Tagewerk schon fertig, ehe andere damit begannen. Seine schwärmerische Liebe zur Natur wurde von ihr dadurch erwidert, daß sie seine von tausend Gegenständen befruchtete, leicht erregbare Phantasie nährte, bildete und gesund erhielt.... Wie er sich das ‚Geschenk von oben', den künstlerischen Einfall, durch den Fleiß, den er daranwendete, zu verdienen trachtete, so eroberte er sich das Terrain, das ihm der Zufall schenkte, und das ihm wohlgefiel, indem er es durchackerte und bebaute. Seine Ernten hingen, noch mehr als die des Landmannes, von den Bedingungen des Bodens ab, auf den sie ausgesät waren. Die Aehnlichkeit der Brahmsschen Naturanlage mit der Beethovens tritt auch hier wieder deutlich erkennbar hervor. Beethovens beständige Wohnungsnöten, der häufige und plötzliche Wechsel seines Domizils, die hastig seltsamen Kreuz- und Quersprünge seiner ländlichen Irrfahrten entstammten denselben Beweggründen." So wurden in dem weltberühmten Kurort das Requiem, das Schicksalslied, das Triumphlied und die Rhapsodie (Harzreise im Winter) ans Tageslicht gefördert.

Das dritte Kapitel seines Werkes eröffnet Kalbeck mit einer ausgezeichneten Auseinandersetzung, warum der österreichische Boden, zumal Wien, nicht besonders fruchtbar und günstig für das Oratorium sei. Er stellt letzteres als eine Blüte der protestantischen Kirchenmusik hin, wie sie in rein katholischen Gegenden nicht gedeihen konnte. Das wirkte natürlich auch auf das Entstehen und die Tätigkeit der großen Chorvereine. So konnte in Wien die erst 1858 gegründete Singakademie neben der Gesellschaft der Musikfreunde nur schwer eine Rolle spielen. Nach kurzem vielversprechendem Anlauf erlahmte der Eifer der Mitglieder, der Verein sank bald zu einer unbedeutenden Stellung herab. Man hoffte, daß Brahms imstande sein würde, ihn zu neuer Blüte zu bringen, allein trotz seines heiligen Ernstes und Eifers gelang es nicht. Viel trugen dazu auch die Eifersucht der Wiener Musiker, namentlich Herbecks, sowie die Kritiker bei, die Brahms' Person und seine Werke verunglimpften. Die Brahms-Hetze in Wien „wuchs mit den Jahren und steigenden Erfolgen des Komponisten zu immer größeren Dimensionen an". Später einmal antwortete Brahms einem Freunde, der ihn fragte, warum er nicht lieber in einer anderen Musikstadt Deutschlands wohnte, wo ihm dergleichen nicht widerfahren würde, halb scherzhaft: So? Glauben Sie? Wo anders hätte man mich längst totgeschlagen; hier werde ich doch wenigstens toleriert." Von ähnlichen liebenswürdigen persönlichen Zügen legt das Kalbecksche Werk oft Zeugnis ab. Aus dieser Zeit stammt auch der Freundschaftsbund mit dem späteren Herzogenbergischen Ehepaar. Hinsichtlich der Beziehungen zu Tausig und Cornelius und des Zusammentreffens mit Wagner verweisen wir auf das Buch selbst. Die Darstellung der späteren Beziehungen zu Wagner ist an der Hand der Wagner-Literatur nachzuprüfen. Kalbecks Stellung zu den Werken Wagners ist immer vorurteilsvoll geblieben, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß er in diesem Bande von dem Bayreuther Meister mit einer gewissen Anerkennung und Milde spricht.

Für unsere Leser von besonderem Interesse ist die Geschichte der herrlichen Lieder, die der Meister um diese Zeit schuf (Op. 43). Zunächst spricht Kalbeck nochmals von dem Liede „Von ewiger Liebe" (vergl. die Inhaltsangabe des ersten Bandes, Jahrg. 1904), macht geschichtliche und ästhetische Bemerkungen über „Ich schell mein Horn in Jammertal" und „Das Lied vom Herrn von Falkenstein", und wendet sich dann bei einer interessanten Analyse über „Die Mainacht" zu der in dieser Zeitschrift im vorigen Jahre behandelten Frage über Brahms als Metriker, allerdings mehr vom musikalischen als deklamatorischen Standpunkt aus. Als Vorbereitung zur Komposition der „Mainacht", „des Schwanengesangs des Jünglings, der das Idealbild seiner Liebe vergebens auf Erden sucht", ist die Vertonung von Daumers Gedicht „Die Kränze" anzusehen, die in das Frühjahr 1864 fällt. Kalbeck rechnet mit Recht die Bekanntschaft mit Daumers Gedichtsammlung „Polydora", die wohl bei einem Wiener Antiquar stattfand, zu den wichtigsten und belangreichsten Bekanntschaften, die Brahms in Wien machte. Er gibt zu der herrlichen Reihe von leidenschaftlichen Platenschen und Daumerschen Liedern, die als Op. 32 veröffentlicht worden sind, eine interessante novellistische Deutung, die jedem Sänger dieser Lieder zur Lektüre empfohlen sei. Daumer mußte sich wegen der sinnlichen Glut seiner Hafis-Lieder und anderen Gedichte viele Angriffe gefallen lassen. Auch Brahms ist die Wahl einzelner dieser Texte vielfach zum Vorwurf gemacht worden. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß eine so feinfühlige, edle Dame wie Frau von Herzogenberg den Komponisten gegen derartige Angriffe verteidigt (vergl. ihre Briefe II, 39), um zu beweisen, daß sie unberechtigt sind. Als Brahms 1872 bei der Durchreise durch Würzburg den greisen Daumer aufsuchte und sich scherzend nach seinen vielen „Schätzen", die er so leidenschaftlich besungen habe, erkundigte, lächelte das verschrumpfte Männchen still vor sich hin und rief aus der anstoßenden Kammer ein ebenso altes, kleines und verhutzeltes Weiblein herein, indem er sagte: „Ich habe nie eine andere geliebt als diese meine Frau." Brahms selbst hat wohl nach Niederlegung seines Postens bei der Singakademie den Gedanken, seine geliebte Agathe (s. die früheren Aufsätze) heimzuführen, aufgegeben. Es ist fraglich, ob er sie bei einer Reise, die ihn 1864 durch Göttingen führte, wieder aufgesucht hat. „Jedenfalls war sie seinen Empfindungen gegenwärtig. Dafür spricht das G dur-Sextett für Streichinstrumente, Op. 36." Kalbeck findet in dem Motiv



die Widmung an Agathe und fügt hinzu, daß Joachim in das Geheimnis eingeweiht gewesen sei; ferner, daß Brahms zu Dr. Gänsbacher hinsichtlich des Sextetts geäußert habe: „Da habe ich mich von meiner letzten Liebe losgemacht!" Die musikalische Spielerei „hat einen ernsten thematischen Hintergrund; das Motiv wird sorgfältig vorbereitet und dient dazu, den poetischen Schluß herbeizuführen." Das hochinteressante Werk wird seinen Bewunderern durch diese Feststellung nur noch lieber werden. Zu jenen gehörte merkwürdigerweise nicht Hanslick, der namentlich das Finale und das Andante (nach Kalbeck „die Klage um den gewissen persönlichen Verlust") ermüdend und erkältend findet. Für die Geschichte und Bedeutung der Kritik ist das Urteil nicht uninteressant. Kalbeck pflichtet ihm durchaus nicht bei, sucht es sich aber zu erklären. Hanslick nennt das Andante „eine Art freier Variationen über kein Thema". Dazu meint der Verfasser, das Thema
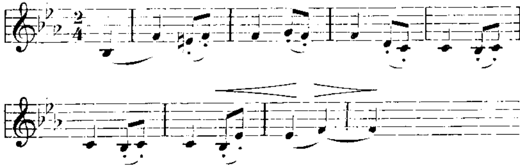


sei allerdings insofern keins, als es selbst wieder eine durch Kontraktion gewonnene Veränderung des ersten Allegrogedankens vorstellen könne. Die Logik dieses Satzes ist im höchsten Grade zweifelhaft; aber der Freund will den berühmten Kollegen nicht im Stiche lassen.



August Wilhelmj.
Aus dem musikhistor. Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M. Photogr. Sophus Williams, Berlin. (Text siehe S. 200.)

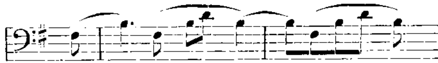
Das uns hier beschäftigende Kapitel enthält noch höchst anregende Abschnitte über Brahms' freundschaftliches Verhältnis zu Feuerbachs Biographen Allgeyer, ferner über Opernpläne, die den Meister lange Jahre beschäftigten, bis er sie 1887 endlich aufgab. Sein oft angeführtes und oft mißverstandenes Wort „keine Oper und keine Heirat mehr", sollte nach des Verfassers Angabe heißen: Zum Heiraten wie zur ersten Oper gehört vor allem Jugend. Ohne einen gewissen Leichtsinn und ohne begeisternde Illusion kommt beides schwer zustande.

Das fünfte Kapitel beginnt mit dem am 1. Februar 1865 erfolgten Tode von Brahms' Mutter. Hier gilt es dem Biographen als Hauptaufgabe, den Einfluß der Mutter auf des jungen Meisters künstlerisches Schaffen, über den sich schon zu seinen Lebzeiten Legenden verbreitet haben, richtigzustellen. Dabei gelangt er zunächst zu dem bejahenden Ergebnis, daß das wundervoll ernste, in seinem langsamen Satz so ergreifende Es dur-Trio für Klavier, Violine und Waldhorn, das im Mai 1865 entstand, aus dem heiligen Schmerz des Sohnes um die verlorene Mutter geboren ist. Das Waldhorn war das Hauptinstrument des heranwachsenden Knaben gewesen und oft mochte er der Mutter darauf ihre Lieblinge unter den Volksliedern vorgeblasen haben, die er nun in seinem Werke motivisch verwendet oder andeutet, so u. a. im Finale das niederrheinische „Dort in den Weiden steht ein Haus", das mit „Wer nur den lieben Gott läßt walten" nahe verwandt ist (vergl. die Inhaltsangabe des 1. Bandes dieses Werkes, Jahrg. 1904). Die eigentümliche Form des ersten Satzes hatte in Beethovens F dur-Sonate Op. 54 ihr Vorbild. „Ungewöhnlich wie die Behandlung der Form ist auch die der Harmonie. Die Unentschlossenheit eines immer wieder, nach ohnmächtigen Befreiungsversuchen leidgefesselt in seine Melancholie zurücksinkenden drückt sich in der den Satz beherrschenden Dominanttonart (B) — hier eine Dominante im eigentlichsten Sinne — aus. Die Tonika (Es) wird während des ganzen, durch Wiederholungen in fünf Abschnitte gegliederten Satzes kaum einmal gestreift, geschweige denn festgelegt und tritt erst am Schlusse pp in ihr so lange vorenthaltenes Recht" .... Jenes, wie ein im Walde verlaufenes Kind ängstlich hin und her irrende, klagende und rufende Hauptthema des ersten Satzes



hat Brahms auch im Walde gefunden. Seinem Freunde Dietrich, der ihn in Baden-Baden bald nach der Vollendung des Werkes besuchte, zeigte er die Stelle, wo es ihm zuerst durch den Sinn ging.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß das Trio damals in Baden-Baden entstanden ist. Die Violoncellsonate Op. 38 dagegen wurde zur Zeit des f moll-Quintetts in Münster am Stein und Hamburg (vergl. Jahrg. 1904) geschaffen, nur das Finale wurde 1865 in Lichtental bei Baden-Baden hinzugefügt). Daher nennt Kalbeck mit Recht das Seitenthema des ersten Satzes einen Zwillingsbruder des Quartenthemas, mit dem das Quintett beginnt. Man vergleiche mit letzteren, oben S. 195 gegebenen das erstere



und man wird Kalbeck zustimmen. Leider ist das Adagio später von Brahms beseitigt worden.

Im Anfang des Jahres hatte Brahms auch die Bekanntschaft Feuerbachs gemacht, die sich schnell zu einer innigen Freundschaft zwischen den beiden gleichgesinnten Künstlerseelen gestaltete. Kalbeck gibt bei der Schilderung ihres Verhältnisses verschiedene tiefgründige Aeußerungen des Musikers über die Art seines künstlerischen Schaffens wieder, die zeigen, was für ein ausgezeichneter künstlerischer Lehrer und Erzieher er war und wie er uns auch in dieser Hinsicht ein Vorbild sein kann (vergl. den entsprechenden Aufsatz, Jahrg. 1906). Eine andere wichtige Lebensfreundschaft schloß Brahms in diesem Jahr mit dem Schweizer Dichter J. V. Widmann, der schon vorher zu seinen eifrigsten Anhängern gehörte.

Das Ende des Jahres war für Brahms insofern wichtig, als er bei dem Dirigentenwechsel in Hamburg wieder übergangen wurde. Nach einem kurzen Aufenthalt in Hamburg bei seinem Vater, der sich wieder verheiratet hatte, im Januar 1866, verbrachte er die nächsten Monate in Karlsruhe, das damals eine ruhige, stille Stadt, aber ein geeigneter Aufenthaltsort für den Künstler war, den eine große Aufgabe bewegte, nämlich die Ausarbeitung und Beendigung einer „Trauerkantate", die ihn schon im Jahre 1861 flüchtig beschäftigt hatte, und die sich zum Deutschen Requiem auswachsen sollte. Die Entstehungsgeschichte und Würdigung dieses zu den höchsten Schöpfungen der Kunst gehörenden Werkes nimmt das ganze 6. Kapitel der Biographie in Anspruch. Der Verfasser kommt dabei hinsichtlich der oben erwähnten Legendenbildung zu dem weiteren verneinenden Ergebnis, daß es nicht der Tod der Mutter war, der zu diesem Werke den Anstoß gab. Brahms' Freunde hatten aus den begleitenden Umständen während der Entstehungszeit und Veröffentlichung des Werkes jenen Schluß gezogen und der Komponist hatte weder zugestimmt noch widersprochen, so daß Joachim in der Gedächtnisrede bei Enthüllung des Brahms-Denkmals in Meiningen 1899 ausrufen konnte: „In der ganzen Kunstgeschichte gibt es kein edleres Denkmal kindlicher Pietät zu verzeichnen." Die Gründe, die Kalbeck gegen diese Ansicht vorbringt, sind folgende:

Zwölf Jahre vor Brahms' Tode, 1885, behauptete Kalbeck in der „Neuen Freien Presse" in einem Aufsatz, der das Deutsche Requiem besprach, der Meister sei nicht der erste gewesen, der an ein solches Werk gedacht habe. In Schumanns „Projektenbuch" finde man den Titel, aber nichts weiter, angegeben; und Kalbeck vermute, daß Brahms das Gedächtnis des entschlafenen väterlichen Freundes mit der Ausführung eines seiner Lieblingspläne zu feiern beschlossen habe. Bezeichnend sei auch, daß thematische Bestandteile in den Hauptsätzen in sehr versteckter Weise anspielend auf Hauptwerke Schumanns, wie Peri, B dur-Symphonie, Faust, Manfred hinwiesen. ... „Ein zweiter Todesfall, der den Komponisten noch näher anging und noch tiefer bewegte, mag dem allmählich herangedeihenden Werke die entscheidende Wendung gegeben und seinen Abschluß herbeigeführt haben." Gleich nach Veröffentlichung des Aufsatzes habe dann Brahms den Verfasser gebeten, einen Abdruck an Klara Schumann zu schicken, ohne aber irgendwie auf den Inhalt einzugehen. Kalbeck sieht darin eine indirekte Zustimmung zu den geäußerten Ansichten. Wichtig ist ferner, daß Albert Dietrich berichtet, er habe 1854 bei Brahms in dessen erster, verunglückter Symphonie, dem späteren d moll-Klavierkonzert, ein „langsames Scherzo im Sarabandentempo" gesehen, das er später im Anfange des Totenmarsches des Requiems wiedererkannte. Außer mancherlei subjektiven Empfindungen, wie er sie selbst nennt, bringt dann Kalbeck noch eine weitere Begründung bei durch die Prüfung der Handschrift des Requiems, die jetzt der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde gehört. Daraus ergibt sich, nach der Handschrift und den verschiedenen Papiersorten zu urteilen, daß der zweite Satz der älteste, der erste der zweitälteste ist. Einige Aenderungen und Zusätze im ersteren müssen aus dem Jahre 1866 stammen. Der fünfte Satz ist erst zu dem Werk hinzugefügt worden, als es schon im Druck war (1868). In Karlsruhe entstand 1866 Satz 3, in Winterthur (Mai 1866) Satz 4 und 6; im August desselben Jahres der Schlußsatz und die Koda des zweiten Satzes. Der fünfte Satz ist erst nach der ersten 1868 in Bremen stattfindenden Aufführung in Hamburg hinzukomponiert worden. Nach der von Kalbeck S. 255—256 gegebenen Zusammenfassung bleibt die Entstehungszeit von Satz 2 und 1 unsicher, wenn auch zugegeben werden kann, daß jenes Scherzo des d moll-Konzertes zu dem 2. Satz des Requiems umgearbeitet worden sein mag.

Uns scheint aus der Auseinandersetzung Kalbecks nur hervorzugehen, daß der Plan zu einer Trauerkantate schon älteren Datums war und zu Schumanns Gedächtnis dienen sollte, daß auch einzelne Teile (Satz 2 und 1) in mehr oder weniger fertigem Zustande vor 1865 entstanden sein mögen, daß aber der größte Teil des Werkes und zwar vor allem die großartigen Stellen aus Satz 2 und der gewaltige dritte Satz erst nach dem Tode der Mutter geschaffen worden sind, wie denn auch der erst später hinzugefügte fünfte Satz, der „Engelsgesang", ganz ausdrücklich dem Andenken der geliebten Mutter geweiht ist. So bleibt denn Joachims Wort über das Werk in der Hauptsache insofern bestehen, als erst das Andenken an diese geliebte Tote den fünfunddreißigjährigen Meister zu der Entfaltung seines ganzen gewaltigen Könnens, zur Anspannung aller seiner Kräfte angeregt hat, und daß die nach dem Jahre 1865 geschaffenen Sätze zu dem Ergreifendsten gehören, was die musikalische Literatur überhaupt aufzuweisen hat. Damit steht eine Briefstelle nicht im Widerspruch, die aus dem Jahre 1873 stammt und in der Brahms bei Gelegenheit der Schumann-Feier in Bonn äußerte, Joachim müsse wissen, „wie sehr und innig ein Stück wie das Requiem überhaupt Schumann gehöre".

Kalbeck erwähnt noch manche interessante und charakteristische Züge aus der Geschichte des Textes zum Deutschen Requiem. Wir wollen daraus hier nur erwähnen, daß der Komponist vor der ersten Aufführung in Bremen an Reinthaler schrieb: „Was den Text betrifft, will ich bekennen, daß ich recht gern auch das ‚Deutsch' fortließe und einfach den ‚Menschen' setzte, auch mit allem Wissen und Willen Stellen, wie z. B. Evang. Joh. Kap. 3, V. 16, entbehrte." Jedenfalls sollte sein reformatorisches Werk allen Konfessionen ohne Unterschied, der ganzen Menschheit dienen und gewidmet sein.

Damit wollen wir von diesem zweiten Teil des interessanten Werkes Abschied nehmen, das ohne Zweifel alle Freunde der Kunst, besonders aber die so zahlreich gewordenen Verehrer von Johannes Brahms in hohem Maße interessieren und zur Lektüre anlocken wird.



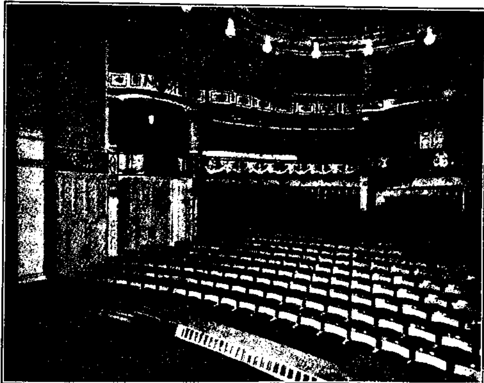
Die Eröffnung des neuen Hoftheaters in Weimar.

Ein in jeder Hinsicht modernes Hoftheater hat am 11. Januar in Weimar einer stattlichen Anzahl erlesener Gäste seine Pforten geöffnet. Ganz Deutschland hatte zu der großzügigen Feier seine Vertreter gesendet; Intendanten, Künstler, Gelehrte und Schriftsteller waren in großer Anzahl gekommen und die Gegenwart des deutschen Kaisers und mehrerer Fürsten verlieh dem Feste einen erhöhten äußeren Glanz.

Weimar ist für künstlerische Unternehmungen heute ein heißer Boden. Goethe, Schiller, Liszt, Karl August und Anna Amalie gehen auch noch heute leibhaftig dort um; jedes größere Gebäude, jegliche Anlage erinnert an sie und ruft es uns in das Gedächtnis, daß dieses schöne Städtchen an der Ilm einst in vieler Beziehung das Vorbild ganz Deutschlands war. Einmal als Stadt der großen Poeten und später nochmals als Residenz Franz Liszts und als Bollwerk der neudeutschen Musik. Zurzeit zehrt Weimar von seinen Erinnerungen. Zwar war auch vor zwei Jahrzehnten kein Geringerer als Richard Strauß dort Kapellmeister und Busoni versuchte vor nicht allzu langer Zeit ein zweites Mal das junge Musikantenvolk nach der Weimarer Hofgärtnerei zu ziehen, — doch hat Meister Strauß bald seine Schritte größeren Wirkungsstätten zugewendet und Busoni vertrieb, wie man mir erzählte, die „Spießigkeit" eines Teils der Weimarer Gesellschaft, der das ungebundene Treiben des jungen Völkchens nicht zusagte. Und so ist denn Weimar arm geworden an führenden Geistern und Herrschern im Reiche des Gedankens.

Beides, die seitherige Begrenztheit der materiellen Mittel und diejenige der Anschauungen und Wertschätzung mancher Kreise mögen das Werk einer Zeit, die ihr Heil in der Zentralisation sucht, mehr als nötig unterstützt haben. Haben wir doch das ähnliche Bild in fast allen kleinen Residenzen und Provinzial-Hauptstädten! Berlin, die Stadt des leidenschaftlichsten künstlerischen Daseins- und Wirkenskampfes, sie allein scheint heute der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht. Wie verderblich aber dieses Monopol Berlins in Kunstdingen ist, ersieht der tiefer Blickende ohne weiteres. Auf welche Weise nun könnten wir den Weg zu jener Zeit zurückfinden, in der Deutschland statt einem Kunst- und Kulturzentrum deren ein Dutzend hatte? Die Antwort auf diese Frage ist schwer, doch scheint es uns, daß man ihrer Lösung schon bedeutend näher gekommen wäre, wenn die deutschen Fürsten und Städte wieder, wie einst, die Pflege der hohen Kunst, d. h. derjenigen, von der kein Geldgewinn erwartet werden darf, als ihr edelstes und ureigenstes Vorrecht betrachteten. Als zweiter Weg käme ein frischer freier Geist in Betracht, der weit davon entfernt in Rückschrittlichkeiten zu führen, uns weiter brächte auf die Art, wie dies unsere besten modernen Künstler wollen und erstreben: Neue oder selten gehörte Werke aus der Taufe heben, beziehungsweise wieder zu neuem Leben erwecken, ohne auf das Signal hierzu aus Berlin zu warten, vielmehr Berlin den Weg zeigen, vor zehn Irrtümern nicht zurückschrecken, um ein wahres lebendiges Meisterwerk ins rechte Licht zu rücken.

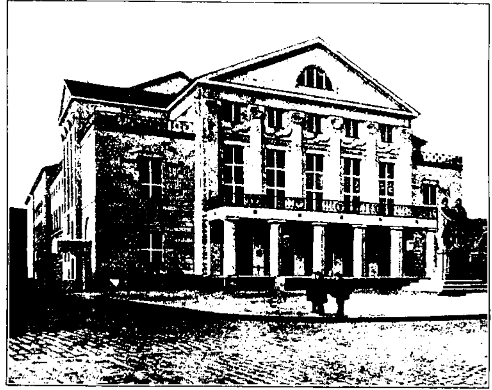
Und war es denn nicht so seinerzeit, als unter der Aegide Karl Augusts und unter der Intendantur Goethe die Schillerschen Dramen



Zuschauerraum des neuen Hoftheaters in Weimar.

das Licht der Rampe erblickten oder als Franz Liszt den „Lohengrin", den „Barbier von Bagdad" und den „Benvenuto Cellini" aufführte? —

Ein neues Haus ist nun erstanden, und der junge Großherzog auf Karl Augusts Thron hat die Kleinigkeit von 2 Millionen Mark dazugegeben. Er hat somit den Willen: Weimars alten Ruhm in neuem Glanze erstehen zu lassen und der alten Kunststätte und damit seinem Staate eine erhöhte Bedeutung zu erringen, bekundet. Und hiermit ist wohl der erste Schritt getan. Wie es bezüglich des zweiten und wichtigeren werden wird, dies wird allerdings die Zukunft lehren. Daß die Bedeutung eines Hoftheaters nicht von seiner Größe, seinen Mitteln allein abhängt, betonte schon Liszt seinerzeit in einem Aufsatze in der „Neuen Zeitschrift für Musik", in dem er den Plan seiner



Das neue Hoftheater in Weimar.

Wirksamkeit in Weimar mit folgenden Worten klarlegte: „Es wird niemand beikommen, von einem Hoftheater in Weimar den szenischen Prunk der großen europäischen Bühnen zu fordern. Niemand in einem solchen die feenhaften Ballettkorps oder ein verdreifachtes Orchester suchen, wie es Meyerbeer angewandt hat, noch wird jemand all den Aufwand von Szenerie und Maschinerie verlangen, wie sie dem Publikum in Paris, Berlin oder Wien geboten werden. Man fordert von Weimar nur Kunst, mehr Kunst und eine von falschem Scheine freiere Kunst, als sie in Paris, Berlin oder Wien zu finden ist."

„Von falschem Scheine freie Kunst" sollte also Weimar suchen und sollte seiner Intelligenz Werke bieten, die man in Berlin dauernd nur schwer geben kann, weil die — Unintelligenz deren Aufführungen nicht besucht und sie somit dem großen Theater nichts einbringen, während das kleine Theater mit ihrer Aufführung wenig oder nichts riskierte. Ich empfehle also dem Intendanten v. Vignau unter anderen Hans Pfitzners, Felix Weingartners, Arnold Mendelssohns Opern, Rich. Straußens „Guntram", Georg Riemenschneiders echt deutsche und im besten Sinne „gefällige" Bühnenwerke. Auch Max Schillings' „Pfeifertag", „Ingwelde", Bernhard Scholz' „Ingo" u. a. m. gehören hierher und harren längst einer würdigen Aufführung. Und wie seinerzeit die Königsdramen Shakespeares unter Dingelstedt, möge man heute auch Glucks und Mozarts Opern neu aufführen; hat doch die glänzende Hofkapelle in Peter Raabe einen Dirigenten von Qualitäten und die Bühne selbst manches Mitglied, das sich auch in Berlin oder München hören lassen könnte. Und was hier noch nicht ist, kann werden; möge nur der Großherzog nicht damit zufrieden sein, die Rolle des subventionierenden Patrons zu spielen, sondern selbst zusehen und Hand mit anlegen. Und Kräfte nach Weimar zu ziehen, wie seinerzeit einen Joachim, einen Milde, einen Scheidemantel — das ist die Aufgabe der Intendanz. Und dies kann erreicht werden; wird doch der Name Weimar nie seine Wirkung auf am Anfange ihrer Laufbahn stehende Talente verfehlen. Haben doch Agnes Sorma, Frau Gutheil-Schoder, Alvary, Richard Strauß in Weimar die Frühlingsblumen des Ruhmes gepflückt, ist doch Weimar auch heute noch die Sehnsucht vieler, dem Tagesgetriebe abholder Künstler!

* * *

Das neue, an Stelle des 1825 erbauten schlichten Gebäudes stehende Theater, ist von ernster, eindringlicher Schönheit. Erbaut ist es von den Münchner Architekten, die u. a. auch das Prinzregenten-Theater erbaut haben: den Herren Heilmann und Littmann. Weimars große Zeit hat den Künstlern ihre Motive gegeben. Wie auch das Schiller-Theater in Charlottenburg (ebenfalls ihr Werk), weist das Weimarer Hoftheater den Stil jener großen Epoche auf. Hier wie im inneren Raume ist nicht experimentiert worden und keinen billigen Originalitätsanwandlungen Ausdruck gegeben worden. Ernst und würdig wie die Außenseite ist auch der Innenbau. Einfach, vornehm, auf den Ton edler Festlichkeit gestimmt, wirkt dieser intimste Theaterraum, den ich je kennen gelernt habe, so einheitlich und anmutig wie nur möglich. Wenn je ein Theater eine eindringliche, stimmungfördernde Wirkung ausgeübt hat, so ist es dieses. Bescheiden und einfach aber sind die Mittel, mit denen so Schönes erreicht worden ist. Ein gedämpftes Weiß mit sparsamer Vergoldung, im Zuschauerraum noch etwas Olivgrün;

keinerlei aufdringlicher oder störender Schmuck, herb und rein, wie Weimars einstige Kunst. — Ein wunderbar geschmackvoller Vorhang mit gerade nach unten fallenden Falten fügt sich aufs beste in dieses köstliche Bild ein. Werke Weimarer Künstler wie Ludwig v. Hofmann, Sascha Schneider, Olde, Schmidt und Thedy sind mit Feinsinnigkeit und Geschmack verwendet; so ist z. B. Hofmanns Fresko mit seinen leichtbeschwingten edlen Linien eine wahre Augenweide. Restlos dem Ganzen eingereiht und untergeordnet wirkt jedes mit dem andern und durch das andere, während das Ganze eine durch nichts durchbrochene Einheit darstellt.

Für den Musiker besonders bemerkenswert ist der Versuch, für das Orchester verschiedene Höhenlagen zu schaffen, um sowohl den Opern der Mozart-Epoche, als auch der italienischen Oper und den Wagnerschen Musikdramen akustisch gerecht zu werden. Für letztere steht das verdeckte Orchester nach Bayreuther Muster zur Verfügung. Der Versuch, durch Ueberdachung des Orchesters und Schließung der Seitenöffnungen ein einheitlich wirkendes Proszenium zu gewinnen, ist ebenfalls nicht minder bemerkenswert. Nach den bei der Eröffnungsvorstellung gewonnenen Eindrücken kommt das neue Theater dem Ideal: jeder der drei szenischen Kunstformen, dem Wortdrama, der italienischen Oper und dem Musikdrama eine gleich günstige Wirkungsstätte zu bieten, tatsächlich sehr nahe.

Die Eröffnungsvorstellung begann mit einem von Richard Voß verfaßten Festgedicht, dem „Frühlings-Märchenspiel". Ueber seine Qualitäten hat die Tagespresse so vieles berichtet, daß es wohl dahinsteht, mehr darüber zu sagen, als daß der leitende Gedanke des, alle Vorzüge und Schwächen des Gelegenheitswerkes aufweisenden „Frühlings-Märchenspiels" darin gipfelt, sowohl die alte Kunst Weimars wie auch die neue junge und frühlingsselige vereint ins neue Haus führen zu wollen zu gemeinsamem Wirken, als Töchter einer Mutter, der ewigen stets gleichen göttlichen Kunst. Wunderbar waren hier Dekorationen und Kostüme. Namentlich bezüglich der letzteren kann ich meine Freude nicht unterdrücken, daß man immer mehr dazu kommt, solche nach dem Vorbilde großer Kunstwerke der Malerei zu arbeiten. Die lieblichen Begleiterinnen der im Gewande von Botticellis „Flora" auftretenden jungen Bühnenkunst, der Phöbus Apollo mit seiner goldenen Geige, wie wir ihn in den vatikanischen Stanzen Raffael Sanzios geschildert sehen, erweckten ein mit höchstem künstlerischen Wohlgefallen gepaartes rein menschliches Interesse. Weingartners, nach Lisztschen Motiven komponierte Musik zu diesem Märchenspiel ist eine respektable Leistung und eine hochachtbare Arbeit. In dem „Gesang an die Sonne" erhebt sie sich sogar zu den Höhen seiner „Orestie".

Goethes „Vorspiel auf dem Theater" und „Wallensteins Lager" folgten. Was hätte Weimar auch Geeigneteres finden können? Ist doch Goethes Name unzertrennlich von dem seinen und hatte man doch schon mit letzterem Schauspiel am 12. Oktober 1798 das im Innern reicher ausgestattete alte Haus wieder eröffnet! Das Vorspiel und die Festwiese aus den Meistersingern beschlossen den Abend aufs wirksamste. Das Orchester unter Hofkapellmeister Peter Raabe, der Theaterchor, die Solisten wetteiferten, das Beste und Schönste zu geben und so „den Frühling in der Kunst, die neue Kunst ins neue Bühnenhaus zu bringen". Möge das nun seiner Bestimmung übergebene Hoftheater in Weimar wieder, wie einst, zum Bollwerk neudeutscher Kunst werden und möchten die Schlußworte der Grundsteinurkunde, welche das Haus bestimmen, „reiner Kunst eine würdige Heimstätte zu bieten", zum Losungswort des Instituts und seines Leiters werden. Dann wird auch Weimar wieder Weimar sein!

Dies unser Glückwunsch zur Eröffnung des neuen Hoftheaters!

Berlin. **Hans F. Schaub.**

Unsere Künstler.

August Wilhelmj †.

(Porträt siehe S. 197.)

Vor kurzem haben wir den Altmeister Joachim zur ewigen Ruhe gebettet und heute stehen wir schon wieder vor einem offenen Grab, das einen Meister der Geige aufnimmt: August Wilhelmj ist nicht mehr. Die Todeskunde berührt uns diesmal wesentlich anders, als bei Joachims Hinscheiden, denn sie betraf einen Künstler, der nicht mehr mitten im musikalischen Leben unserer Zeit stand. Wilhelmj ist seit geraumer Zeit als Virtuose vom öffentlichen Schauplatz abgetreten und ziemlich selten kam aus der verhältnismäßigen Abgeschiedenheit seiner Privattätigkeit eine Nachricht über ihn in das Publikum. Wenn dies aber je geschah, so klang es zu uns fast schon wie ein Hauch aus der Vergangenheit, wie es meist bei Künstlern der Fall ist, die aus dem hellen Tageslicht der öffentlichen Kunsttätigkeit in den stillen Schatten der Zurückgezogenheit getreten sind. Und doch hat dieser Mann einst eine Welt durch sein Geigenspiel entzückt und einen Streit der Meinungen hervorgerufen, wie er nur um erste Größen entbrennt. Galt er doch eine Zeitlang als ernsthafter Rivale des großen Joachim! Aber der enthusiastischen Bewunderung seiner Verehrer standen auch manche ziemlich absprechende Stimmen gegenüber.

Wenn er als Künstler wohl nicht ganz auf derselben Höhe stand, wie als Virtuose, so darf er doch als einer der bedeutendsten Sterne der deutschen Geigerwelt bezeichnet werden. Das Hervorstechendste an seinem Spiel, das mehr dem Virtuosenhaften zugeneigt war, was nicht unbedingt als ein Mangel ausgelegt werden darf, war sein ungewöhnlich großer Ton, der eine seltene Leuchtkraft besaß und seiner kraftvoll feurigen Vortragsweise aufs wirksamste zu statten kam. Dazu kam eine äußerst gewandte Bogenführung und eine in der Bewältigung der ausgesuchtesten technischen Schwierigkeiten vorzüglich durchgebildete linke Hand. Seine Doppelgriff- und Oktaventechnik wurde besonders bewundert. Einzelne Beurteiler fanden, daß ihm der Ausdruck des Weichen, Zarten nicht in gleichem Maße zu Gebote gestanden sei, wie das Energische und Temperamentvolle. Jedenfalls aber war er in seiner Art eine bedeutende, eigenartige Künstlererscheinung.

Er ist, wie Wieniawski, Vieuxtemps oder der Pianist Paderewski, einer jener Weitgereisten, bei denen man im vollen Sinn des Wortes von einem „Weltruf" reden kann. So hat er denn auch Ehren und Auszeichnungen in reichlichem Maße eingeheimst.

August Emil Daniel Friedrich Viktor Wilhelmj ist am 21. September 1845 zu Usingen in Nassau als Sohn eines rheingauischen Weingutsbesitzers geboren. Seine Eltern lebten in recht günstigen Vermögensverhältnissen, so daß ihm zeitlebens der Weg in pekuniärer Beziehung geebnet war. Wie manch anderer hat er seine musikalische Begabung von seiner Mutter überkommen, die u. a. in Paris den Klavierunterricht Chopins und bei dem gefeierten italienischen Gesangslehrer Bordogni Gesangsunterricht genossen hatte. So wuchs er schon in musikalischer Atmosphäre heran und sehr früh regte sich seine ungewöhnliche Begabung. Den ersten Geigenunterricht erteilte ihm der Hofkonzertmeister Fischer in Wiesbaden. Der Junge machte so bedeutende Fortschritte, daß er, noch nicht 7 Jahre alt, der berühmten Sängerin Henriette Sontag, der er vorspielte, den Ausruf entlockte, er werde ein zweiter Paganini werden, ein gut gemeintes und oft angewendetes Wort, das allerdings noch nie eingetroffen ist. Bald darauf trat er als Wunderkind an die Oeffentlichkeit, zum erstenmal in Limburg anläßlich einer Wohltätigkeitsveranstaltung im Januar 1854, ja sogar als Solist ließ er sich hören und zwar mit viel Beifall 2 Jahre später im Wiesbadener Hoftheater. Sein Wunsch, sich nun ganz der geliebten Geige zu widmen, stieß jedoch seltsamerweise auf den Widerstand seines Vaters, der erst das Einschlagen der Künstlerlaufbahn billigte, als Franz Liszt im Jahre 1861 seine gewichtige Stimme zugunsten des jugendlichen Kunstadepten in die Wagschale legte. So kam er an das Leipziger Konservatorium und zwar in die Hände von Ferdinand David, eines geradezu hervorragenden Lehrers, dem er denn auch die tiefere Seite seiner violinistischen Ausbildung verdankte. Daneben her unterrichteten ihn Richter und Hauptmann, später auch Raff, in der Theorie. Schon im November 1862 debütierte er im Gewandhauskonzert mit Joachims Konzert in ungarischer Weise. 1864 verließ der junge Künstler Leipzig und kehrte in sein elterliches Haus zurück. 1865 lüftete er die Schwingen zum ersten Flug und konzertierte in der Schweiz, im Jahr darauf in Holland und England, in den folgenden Jahren in allen größeren Städten des Kontinents, überall mit demselben durchschlagenden Erfolg. In Berlin und Wien war sein erstes Auftreten 1872 und 1873 geradezu sensationell. Bekanntlich wirkte er 1876 als Konzertmeister in Bayreuth, im folgenden Jahr in gleicher Stellung bei den Wagner-Konzerten in London. Dann entzog ihn eine schwere Krankheit längere Zeit seiner Kunst. Nach seiner Genesung brachten ihn neue Kunstreisen 1878 nach Italien und ins gelobte Land des Dollars. Nachdem er von da aus als violinistischer Globetrotter Australien, Asien usw. bereist hatte, kehrte er 1882 von seiner Weltreise zurück. Er gab sich auch jetzt noch nicht einem otium cum dignitate hin, sondern gründete in Biebrich-Mosbach bei Wiesbaden, wo er eine eigene Villa besaß, eine Hochschule für das Violinspiel. Schon 1886 gab er sie jedoch wieder auf und übersiedelte nach Blasewitz bei Dresden. Ab und zu ließ er sich ausgangs der achtziger Jahre noch öffentlich hören. Später zog er über den Kanal und wirkte in London an der Guildhall Music School. Dort hat ihn dann auch der Tod erreicht.

Wilhelmj besaß eine Stradivarius-Geige aus dem Jahre 1721. Als Komponist hat er außer einzelnen eignen Geigenstücken namentlich durch Transkriptionen für sein Instrument, insbesondere Bachscher, Chopinscher und Wagnerscher Stücke, sich einen gewissen Namen gemacht.

Eugen Honold (Stuttgart).



Frankfurt a. M. Das erste Vierteljahr der Musiksaison 1907/08 brachte uns zunächst als neuen Leiter der Freitagskonzerte unserer „Museumsgesellschaft", nach Siegmund von Hauseggers von uns gar sehr bedauertem Weggang, den jungen Amsterdamer Meister vom Concertgebouw-Orchester Willem Mengelberg, einen Dirigenten von großzügig-impulsiv gestaltendem Temperament. Das kommt dem Feuergeist in Beethovens Werken, aber weniger der tiefen Innerlichkeit in ihnen zugute. Das Beste bot daher bis jetzt nicht etwa die gleichwohl zündende Wiedergabe der unverwüstlichen c moll-Symphonie

oder der großen Leonoren-Ouvertüre, die sieghaft alle Empfindungen durchläuft, sondern Liszts grandiose Faust-Symphonie, Tschaikowskys farbenreiche Romeo- und Julia-Ouvertüre, Paul Dukas' gelungener „Zauberlehrling", der freilich Richard Strauß zum Meister hat, und die bis jetzt einzige, aber sehr erfolgreich aufgenommene Novität, Max Regers virtuos gearbeitetes und kontrapunktisch gutgefügtes op. 100, die Variationen und Fuge über ein lustiges Thema des Liederspiel-Komponisten Adam Hiller. An den Sonntagskonzerten, deren Besuch leider immer wieder zu wünschen übrig läßt, musizierten mit viel Erfolg neben Mengelberg Peter Raabe (Weimar), der uns eine prächtige Aufführung von Bruckners tiefgehender VII. Symphonie (E dur) übermittelte, Leopold Reichwein, sein Nachfolger in Mannheim, in dem wir einen etwas eigenwilligen, aber lebendig fühlenden Orchesterleiter mit Mozarts Es dur- und Tschaikowskys f moll-Symphonie kennenlernten. Ferner dirigierten hier noch Generalmusikdirektor W. Kes aus Koblenz und Prof. Bassermann (Frankfurt), die mit vielseitigen Vortragsfolgen auf vielen Seiten Beifall fanden. — Von den Solisten dieser Konzerte sind Henri Marteau, der stilistisch feinfühlige Genfer Geiger, Felia Litvinne, die mit nicht übermäßig französischen Allüren singende Pariser Primadonna, Prof. Alwin Schröder, unser neuer trefflicher Cellist und Nachfolger Hugo Beckers, Anna Hegner, die ausgezeichnete einheimische Geigerin (beide verfügen vor allem über schönen Kantilenenton), und Elena Gerhardt (Leipzig) zu nennen, in der wir eine poesievoll gestaltende Sängerin von sympathischen Stimmitteln kennenlernten. — Von unseren großen gemischten Chören, dem Cäcilienverein und dem Rühlschen Gesangverein, wurde je ein selten gehörtes Werk zur Aufführung gebracht, von ersterem Händels „Saul" in der geschickt verkürzenden Bearbeitung von Fr. Chrysander, und von letzterem Verdis melodienreiches „Requiem". Ersteres kam unter Prof. Aug. Grüters Leitung, letzteres unter der Leitung von Dr. L. Rottenberg (in Vertretung des verhinderten Vereinsdirigenten Prof. Siegfried Ochs) zu wohlgelungener Wiedergabe. Neueres brachte der ausgezeichnete Sängerchor des Lehrervereins (Dirigent: Prof. Maximilian Fleisch), nämlich Richard Straußens freizügig-frischen „Bardengesang" und Frau Louis Nicodés interessant und erfindungsreich konzipierte Ode „Das Meer". Die beiden schwierigen, doch auch effektvoll-dankbaren Werke nehmen den Männerchor wirklich ernst und weichen dem Liedertafelstil glücklich aus. Sie fanden eine ebenso ausgezeichnete, klangschöne Aufführung wie Prof. Fritz Volbachs feinfarbig-lyrisches Tonbild „Am Siegfriedbrunnen". Auch der Volkschor, den der gleiche Dirigent jetzt leitet, wies sich mit Mendelssohns „Walpurgisnacht" und Webers „Preziosa" über gute Fortschritte aus. Dem ältesten Männergesangverein unserer Stadt, dem „Frankfurter Liederkranz", wird durch seinen neuen Dirigenten, Dr. Frank L. Limbert, neues Leben zugeführt. Er brachte Wilhelm Bergers etwas akademisch gehaltenen Chor „An meine Göttin" (nach Goethes Trostgedicht an die Phantasie) und Karl Bleyles schwungvolles Tanzlied „An den Mistral" (Nietzsche) neben der Brahmsschen Alt-Rhapsodie zu guter Aufführung. Dem Verein müßten nur frische Stimmen zugeführt werden. Besseres Material und gleichfalls verständige Leitung bekundeten die Konzerte des Neebschen und Schulerschen Männerchors, sowie des „Frankfurter Männerquartetts". — Wohlgelungene Liederabende hörten wir von der poetisch gestaltenden Frau Susanne Dessoir, von Dora Moran, die sich nur noch aus den kühlen Ketten der Koloratur befreien sollte, sowie — auch mit Duetten — von den stimmbegabten Damen Anna Stronck-Kappel und Maria Philippi. Mit neuen Liedern (von Th. Streicher, O. Frieslander und G. Mahler) wartete Leonore Wallner auf, hatte aber wenig Erfolg. Von Pianisten sind Lamond mit der temperamentvoll erfaßten Appassionata und Willy Rehberg zu nennen, der neue Klavierpädagoge am Hochschen Konservatorium, ferner die talentvollen Damen Elsa Gipser, Ethel Leginska und Antonietta Rudge-Miller. Es geigten mit künstlerischem Erfolg Willy Burmester und Prof. O. Harnisch; als hoffnungsvolle Debütanten führten sich Hegedüs und Rob. Pollak ein. Kompositionsabende hörten wir von Max Schillings, dessen Lieder weniger gefielen als sein nobles, famos gearbeitetes Streichquartett, und von Max Vogrich, von dem einige volkstümliche Gesänge mehr zusagten als seine wenig bedeutende Klaviermusik. Ein Novitäten-Abend des „Hack-Quartett" brachte belanglose Arbeiten, soweit wir sie hören konnten, in guter Ausführung. Besseres bot eine neue Trio-Vereinigung (Anna Hegner, Lina Mayer und Hermann Keiper) mit dem Straußschen c moll-Quartett und Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Bach. Das neu zusammengetretene Ensemble der „Museumsgesellschaft" (Prof. Berber, Konzertmeister Meyer, Prof. Bassermann und Schröder) hat sich nach und nach auch zu einer intimeren Wirkung der Kammermusik eingespielt. Besonders Gutes bietet das „Quartett Rebner". Nur sollte das Kammermusizieren unserer musikfreudigen Stadt vor Zersplitterung bewahrt werden. Im übrigen macht sich der ebenso unliebsame wie unvermeidliche Widerstreit der Parteien, der reaktionären und der fortschrittlichen, in diesem Winter weniger unangenehm bemerkbar als früher und zu Kontroversen ist es bis jetzt noch nicht gekommen. Hoffentlich bleibt es auch so; denn die Stärke einer Musikstadt besteht in ihrer Konzentration.

Theo Schäfer.

Karlsruhe. Unsere Oper kann ihre frühere Stellung nicht behaupten. Der häufige Wechsel ihrer Stützen läßt sie keine künstlerische Stabilität gewinnen. Innerhalb vier Jahren haben wir die dritte Hochdramatische, die dritte Koloratursängerin und den dritten Opernleiter. Vom Gehen und Kommen der andern nicht zu reden. Wer glaubte, daß mit dem neuen Hofkapellmeister ein frisch belebender Zug über unsere etwas verstaubte Opernbühne komme, muß einsehen, daß er sich geirrt hat. Es sei gerne anerkannt, daß Herr Dr. Göhler, ein Musiker von außergewöhnlicher Bildung ist; die Karlsruher Oper mit ihrer glänzenden Vergangenheit darf jedoch beanspruchen, daß an ihrer Spitze ein hervorragender Dirigent und gewiegter Theaterpraktiker stehe. Auch muß es ein Künstler ohne jede Voreingenommenheit sein, ein Musiker, der im Kunstschaffen seiner Zeit lebt und demselben auch Rechnung trägt. Eine Enttäuschung hat uns der ehemalige Leiter des Riedelschen Gesangvereins bereitet, als er uns Brahms' Requiem in einer Fassung darbot, wie sie weder dem Werte dieses Werkes noch der hiesigen Tradition entsprach. Was bei sorgfältigem Studium und einer energischen, alle Einzelheiten durchdringenden und doch großzügigen Leitung herauskommt, bewies Hofkapellmeister Lorentz, als er uns „Das neue Leben" von Wolf-Ferrari vorführte. Das schöne Werk, das erste überhaupt, das von diesem bedeutenden Tondichter der Gegenwart hier zu hören war, machte allgemein tiefen Eindruck. Einen hohen Genuß verschaffte uns der Bach-Verein mit seinem Mozart-Konzert. In ihm kam der Salzburger Genius nur als Kirchenkomponist mit Vokal- und Instrumental-Werken aus seinem 12. bis 25. Lebensjahre zu Wort. Die Soli sang Frau Vierordt-Helbing mit sehr schöner Tongebung. Herr Karl Malsch, der Vorstand des Mozart-Vereins, hielt zur Einführung in das Konzert einen ebenso erschöpfenden wie fesselnden Vortrag über Mozart als Kirchenkomponist in Salzburg. Der Vortragende erinnerte daran, daß wir von Mozart gegen 80 Kirchenwerke (darunter allein 17 Messen außer dem Requiem) besitzen, ein Quantum von Musik, das dem Gesamtschaffen manches andern Komponisten gleichkommt. Das Andenken Griegs wurde von verschiedenen Seiten durch Aufführung von Werken des nordischen Meisters geehrt. Das Hoforchester brachte die Peer Gynt-Suite; das Klavierkonzert spielte die jugendliche Pianistin Germaine Schnitzer aus Paris etwas frei, etwas zu elegant aber mit hinreißender Verve. Mit dem gleichen Konzert, von der hiesigen Pianistin Amelie Fell gespielt, bot der Instrumentalverein eine seiner besten Leistungen. Im Liederkranz bekam man unter der Leitung des Professors Scheidt „Landerkennung" für Bariton, Männerchor und Orchester zu hören. Von einheimischen Pianisten sind mit Erfolg aufgetreten: Walter Petzet, der sich die hohe, hier zum erstenmal gelöste Aufgabe, Beethovens sämtliche Klaviersonaten zu interpretieren, gestellt hat, Hans Vogel, der mit der Durchführung eines reichhaltigen, die verschiedensten Stilrichtungen aufweisenden Programms sich als gediegener und geschmackvoller Klavierspieler dokumentierte und Hedwig Diefenbacher, die aus der Schule Ordensteins hervorgegangen, bei mehreren Gelegenheiten mit Werken, die zu den schwierigsten der Klavierliteratur gehören, sich als eine vielversprechende, technisch und geistig schon außerordentlich reife Künstlerpersönlichkeit offenbarte. Von fremden Künstlern haben sich zum erstenmal das Holländische Trio und das Ševčík-Quartett hören lassen, zwei Vereinigungen, deren erlesene Darbietungen leider ein viel zu kleines Auditorium entzückt haben. Endlich ist er uns auch erschienen: Bronislaw Hubermann. Warum bei dem notorisch Bedeutenden die marktschreierische Reklame? Diese Vorbesprechungen auftretender Musiker haben nachgerade eine Form angenommen, die widerlich wirkt. Mit Trompetenstößen wird das Lob Dieses oder Jener verkündigt, um das Publikum in den Konzertsaal zu locken, einerlei ob es sich um die Großen der Kunst oder ob es sich um Dilettanten handelt, denen irgend ein wohltätiger Zweck zum Anlaß dienen muß, ihre Eitelkeit zu befriedigen. F. Schweikert.

Straßburg. Die Oper setzte unter günstigen Auspizien, mit fast demselben, im Vorjahr näher geschilderten, zumeist recht tüchtigen Personal ein. Neu erschien Frau Lauer-Kottlar mit sehr vielversprechendem, glanzvoll-jugendfrischem dramatischem Sopran, allerdings einer kleinen Neigung zum Detonieren und manchmal etwas unklarer Aussprache, sonst aber in Rollen wie Senta, Fidelio, Salome ausgezeichnet. In Herrn Dornbusch ist ein stimmbegabter Tenorbuffo gewonnen. Ein junger Kapellmeister, Heger, auch kompositorisch begabt, zeigt viel Eifer und Verständnis; von den bisherigen hat Rich. Fried u. a. durch seine treffliche „Tiefland"-Aufführung und saubere Neueinstudierung von Mozarts (trotz der törichten Handlung!) entzückendem Così fan tutte seine guten Qualitäten erwiesen, und auch H. Gorter, bei dem ich im Vorjahre einige — von ihm so übel genommene! — Ausstellungen zu machen hatte, hat in dieser Saison zu solchen noch keinen Anlaß gegeben, vielmehr durch die Wiedergabe von R. Straußens „scheußlich-schöner" Salome einen anerkennenswerten Beweis seines Könnens geliefert. Ueberhaupt gereichte diese Vorstellung — mit vollbesetztem Orchester! — unserer Bühne zur Ehre; v. Manoff ist ein idealer Jochanaan und Wilke ein sehr charakteristischer Herodes. Sonst wäre zu erwähnen Smetanas reizende „Verkaufte Braut" (Corvinus ein köstlicher Kezal!), der mir persönlich wenig sympathische „Evangelimann", Puccinis Mosaikgemälde „Bohème", in dem auch die Bellincioni als Gast, wie auch als Nedda, darstellerisch und auch noch stimmlich interessierte, als Brüll-Gedenktag das „Goldene Kreuz", Tristan mit Frau Borchers als hervorragende Isolde, Hänsel und Gretel (Frl. Sedmak und Croissant) usw., dazu ein Ballett „Der Heimweg" von dem talentvollen einheimischen Komponisten Erb, hübsch erfunden und durchgeführt, bis auf ein paar kleine Trivialitäten, namentlich an dem allzu derb geratenen Schluß. Die Tanzkunst fand auch durch Rita Sacchetto eine reizvolle Vertretung. Im ganzen steht unsere Oper auf einer achtbaren, manche

größeren Städte übertreffenden Höhe. Das Konzertleben war bisher sehr rege allerdings mehr nach Seite des „multa“ wie des „multum“! Das Hauptinteresse knüpfte sich an Hans Pfitzner, unsern neuen Konservatoriums- und Konzertdirektor, der allerdings in diesem Jahre nur als Gast sichtbar ist, um im nächsten hoffentlich unserem Konzertleben endlich einmal die Einheitlichkeit und Großzügigkeit zu verleihen, die ihm bisher so sehr gefehlt hat! Die Art, wie er die drei ersten Abonnementskonzerte dirigierte, hat von seinem echt musikalischen Empfinden und seiner Beherrschung der Orchestermassen den besten Eindruck hinterlassen. Auch seine kindlich-heitere „Christelflein“-Ouvertüre nahm für ihn ein, wie denn überhaupt seine Kompositionen hier jetzt plötzlich eine sehr eifrige Pflege finden. Sein Streichquartett ist bis auf das merkwürdige Andante ein ideenreiches, zum Teil köstlich-humoristisches Werk! An symphonischen Neuheiten hörte man unter ihm Straußens bizarren Orchesterscherz „Don Quijote“ und eine etwas larmoyante d moll-Symphonie des zum Teil doch überschätzten César Franck der durch alles Kunstaufgebot den Mangel an fesselnder Melodik doch nicht zu ersetzen vermag. Dies Schicksal und seine Folgen den Mangel an Herzenskontakt mit dem Hörer — teilt er mit Liszt, wie ein einzig diesem in jedem Falle genialen Mitbegründer der „modernen Musik“ gewidmeter Abend (unter Gorter) bewies: „Hamlet“ blieb gänzlich eindruckslos, während die lebhafter und glänzender instrumentierten „Ideale“ mit ihren unglaublichen Längen und Wiederholungen einen Achtungserfolg erzielten. Auch die im deklamatorischen Stil zum Teil nicht einmal geschickt geschriebenen Lieder erwärmen nicht; den Haupterfolg hatte das Es dur-Konzert durch Dohnányis prachtvolles Klavierspiel. Im „Orchesterverein“ hörte man die immer noch erträgliche Symphonie triomphale von Ulrich, in der „Philharmonie“ eine unerträgliche, weil aller eigenen Physiognomie bare Symphonie eines Herrn Otto Wolf, der die letzten 80 Jahre überhört zu haben scheint! Daß auch in der alten Form sich wahre Musik machen läßt, bewies im Volkskonzert (ohne „Volk“!) die geist- und lebensprühende Götzsche F dur-Symphonie, die ich allen Dirigenten ans Herz legen möchte. In einem von der Stadt veranstalteten Wohltätigkeitskonzert vermochte nur die in der Tat großartige Diva Felia Litvinne zu interessieren, während van Dycks Tenor abgewirtschaftet ist, und ein Pariser Pianist, Riéra, sich als eine Null erwies. — Der eifrige Bach-Förderer Münch brachte in der Wilhelmskirche 4 Kantaten des Altmeisters, und jüngst das lieblich-ernste Weihnachtsoratorium zu schöner Wiedergabe, an der solistisch Herr Walter (Berlin — Tenor) und Frau Altmann-Kuntz (Straßburg — Alt) beteiligt waren; die Sopranistin Dufau-Mülhausen hatte im weltlichen Stil kurz vorher mehr Glück gehabt als mit Bach, und ein Bassist Heß van der Wyk ist in der Höhe noch nicht fertig. Der Lehrergesangverein bot Liszts etwas farbloses Requiem dar. — Reich waren auch die Darbietungen an Kammermusik: Im Tonkünstlerverein gastierten mit Erfolg das Flonzaley- und ein Pariser (Hayot-)Quartett, auch ein russisches (Vera Maurina-Preß) Trio mit Tschaikowskys schönem Werke; das städtische Quartett leidet daran, daß der Primgeiger (Schuster) allzusehr und allzu hart die „erste Geige“ spielt, wodurch zarte Werke (Schubert ꝛc.) geschädigt werden. Die Triovereinigung (Stennebrüggen, Walter-Geige, Schmidt) gab drei Abende mit hübschem Programm, u. a. Volkmanns etwas rhapsodisches Trio, R. Straußens schwungvolle Violinsonate, Brahms' wehmütiges Klarinettentrio (mit Hublast als trefflichem Bläser). Solistisch hörte man ferner den Geigerfürsten Marteau, den jungen Rumänen Enesco (ich weiß nicht, ob er stets so unrein spielt wie hier), seine temperamentvolle Kollegin Steffi Geyer (Mendelssohn!), Felix Berber, der — leider mit Klavier! — Brahms' klassisches Konzert ebenso spielte, sowie der hiesige Wetmore mit Joachims ungarischem Konzert. Elsa Rüger hat zwar viel Technik, aber einen kleinen Ton, der Schumanns Cellokonzert nicht gerecht werden konnte. — Das Klavier vertrat noch Risler, am besten in Bachschen Fugen, sonst etwas „philisterhaft“ — auch bezüglich seines Programms, sodann Hermine Schnitzer mit bemerkenswerter Vollendung, von einheimischen der strebsame Stennebrüggen, der mit der stimmschönen, doch etwas „kalten“ Opernaltistin Sedmak einen Abend gab. Mit Gesang erfreute außer den Genannten Amy Castles, die australische Koloraturkünstlerin, und Frau Adels-v. Münchhausen, die Straßburger Mezzosopranistin, mit angenehmem Organ und gutem Vortrag, der allerdings die unerfreulichen Mahlerschen „Kindertotenlieder“ (eine abscheuliche Idee!) nicht genießbarer machen konnte. Ueber Elsa Wolfs Agathenarie schweigen wir lieber: ihr Gesang glich nur allzusehr der Symphonik ihres Vaters! — Fazit des Bisherigen: Vielerlei, zum Teil auch Schönes, aber wenige oder gar keine großen Höhepunkte, die das Herz des Musikfreundes lebhafter schlagen lassen! G. Altmann.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Siegfried Wagners neue Oper „Sternengebot“ hat in Hamburg die Uraufführung erlebt. Bericht folgt in nächster Nummer.

— „Der Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius, in der Bearbeitung von Mottl, hat in Berlin großen Erfolg gehabt.

— In der Berliner Komischen Oper bereitet man eine „gereinigte“ Aufführung der „Fledermaus“ vor. Der Text, der seit der Uraufführung wohl manchen Zutaten und Aenderungen unterworfen worden ist, soll kritisch geprüft und sogar mit dem alten Original „Reveillon“ von Meilhac und Halévy verglichen werden.

— Ueber Weingartners Aufführung des „Fidelio“ schreibt man uns aus Wien: Originell und zugleich sehr sympathisch hat sich der neue Direktor der Wiener Hofoper bei uns eingeführt. „Zurück zur Einfachheit“ — so könnte man allenfalls die Devise seiner „Fidelio“-Neuaufführung benennen. Gesangliche wie orchestrale Leistung verschmolzen unter des tüchtigen Dirigenten Leitung zu einem Gesamtbilde von wohltuender künstlerischer Frische. Neu war es, daß der Vorstellung die zweite Leonoren-Ouvertüre vorausging. Vieles im Szenischen ist anders geworden als bei Mahler — aber fast alles richtig und einwandfrei. Auch in der Anordnung des Orchesters manche anzuerkennende Neueinführung. E. v. K.

— In Wien hat die Uraufführung der dreiaktigen Oper „Das Wintermärchen“ von Karl Goldmark stattgefunden.

— „Istrianische Hochzeit“, Oper von Anton Smareglia, hat, wie man uns aus Wien schreibt, im Volkstheater großen Erfolg gehabt. Eine ausführlichere Besprechung mit Notenbeispielen folgt.

— In Zürich ist Heinrich Zöllners Musikdrama „Die versunkene Glocke“ zum erstenmal aufgeführt worden. Das Haus hatte sich, obgleich die Aufführung als Benefiz des beliebten ersten Kapellmeisters, Lothar Kempter, angesetzt war, kaum zur Hälfte gefüllt und der Erfolg bezw. Beifall hielt sich in sehr mäßigen Grenzen. Unser eigenes Urteil steht zu dem bei der hiesigen Erstaufführung zum Ausdruck gekommenen der „öffentlichen Meinung“ im Widerspruch. Es ist nicht zu leugnen, daß Zöllners Schöpfung das Werk eines ernststrebenden Künstlers ist, eine ebenso fleißige, wie tiefempfundene Arbeit von ursprünglicher Erfindung, voll von treffender Charakteristik und stellenweise echter Poesie. Aussetzen an Zöllners Musik möchten wir die unvorteilhafte Behandlung der Singstimmen sowie die vielfach sehr merkwürdige Deklamation. Der Aufführung hatte man große Sorgfalt angedeihen lassen. Von den Trägern der Hauptpartien muß Frl. Liane Pricken (Rautendelein) mit Auszeichnung genannt werden. E. Trp.

— Im kürzlich eröffneten tschechischen „Weinberger Stadttheater“ in Prag ist mit Glück eine neue tschechische Volksoper aus der Taufe gehoben worden: „Lustige Freiwerbung“ von Malát. Das Libretto ist amüsant; in der auch feine Saiten anschlagenden Musik klingt die Volksseele mit. Das Orchester unter Celansky, einem feurigen Dirigenten, und die Darstellung verdient Lob. R. F. P.

— Leo Blechs neuer Einakter, „Der versiegelte Bürgermeister“, soll im Hamburger Stadttheater seine Uraufführung erleben.

— „Die Marmorfrau“, eine phantastische Oper von Eduard Künnecke, ist vom Deutschen Landestheater in Prag zur Uraufführung erworben worden.

— Wolf-Ferraris dreiaktige lyrische Oper „Der Schmuck der Madonna“ soll in diesem Frühjahre ihre Uraufführung erleben.

— Das vierte deutsche Bach-Fest der Neuen Bach-Gesellschaft mit dem Sitze Leipzig soll vom 3. bis 5. Oktober in Chemnitz stattfinden.

— Aus Düsseldorf wird geschrieben: Das 85. Niederrheinische Musikfest, das im laufenden Jahre hier stattfindet, soll nach Mitteilungen in der jüngsten Stadtverordnetensitzung mehr wie bisher auch volkstümliche Musik pflegen. Zur Leitung soll neben dem städtischen Musikdirektor Professor Buths ein zweiter auswärtiger Dirigent von anerkanntem Rufe hinzugezogen werden.

— Zu Pfingsten soll in Tilsit das 5. litauische Musikfest stattfinden. Geplant sind unter Mitwirkung der Oratorienvereine von Gumbinnen, Insterburg, Memel und Tilsit und mehrerer Männer- und Frauenchöre größere Chorwerke mit auswärtigen Solisten und Orchester.

— Ein großes ostpreußisches Musikfest ist, auf Anregung des Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen, für Anfang Mai in Königsberg in Aussicht genommen. Das Programm wird, da es sich um das erste ostpreußische Musikfest handelt, streng klassisch sein.

— In Berlin veranstalten die Wagner-Vereine zum Gedächtnis von Wagners fünfundzwanzigstem Todestag eine Feier, wobei der Trauermarsch aus der „Götterdämmerung“, „Parsifal“ Akt 3, zweite Hälfte, und Richard Straußens „Heldenleben“ unter Leitung des Kapellmeisters Fiedler aus Hamburg aufgeführt werden.

— Unter der Fülle von Neuheiten unserer reichen Bremer Konzertsaison sind zwei neue Werke hiesiger Komponisten bemerkenswert: eine Sonate in F dur von Paul Scheinpflug, eine gedankenreiche und formschöne Schöpfung des bekannten Komponisten, sowie eine prächtige melodische Vertonung des Uhlandschen volkstümlichen Textes Siegfrieds Schwert von Karl Seiffert, die mit Recht großen Beifall fand. J. B.

— In Teplitz-Schönau sind im zweiten philharmonischen Konzert (Solist Ansorge) vom Kurorchester unter Reicherts zielbewußter Leitung Regers Variationen und Fuge op. 100 über ein lustiges Thema von J. H. Hiller in Oesterreich zum erstenmal aufgeführt worden. Der Erfolg war so nachhaltig, daß eine zweite Aufführung gesichert ist. — Von einem heimischen Komponisten, Dr. Vincenz Reifner, wurde im dritten Symphoniekonzert (Solist Ysaye) eine Symphonie „Im Frühling“ zu Gehör gebracht. Der Aufbau verrät außergewöhnliche Begabung und die Instrumentation ist ungemein geschickt und effektvoll durchgeführt. Dr. Salus.

— Richard Strauß wird am 19. März in London das Queens Hall-Orchester dirigieren, das Auszüge aus seiner Oper „Salome“ zur Aufführung bringt.

— Von Max Schillings sind zwei neue Kompositionen erschienen: „Am Abend“, Phantasie für Klavier und Violine, und „Einem Heimgegangenen“, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (Dem Andenken Ludwig Thuilles gewidmet.)

— Ein neues Chorwerk von Gabriel Pierné, das diesmal ausschließlich für Kinderstimmen komponierte Oratorium „Les enfants à Bethlehem“, hat im Konservatorium zu Nancy seine Uraufführung erlebt.

— Ein neues Werk von Vincent d'Indy, ein Gedicht für Orchester, „Souvenirs“, ist im Pariser Colonne-Konzert aufgeführt worden.
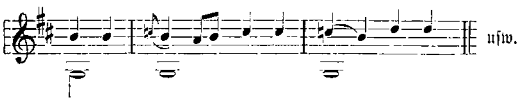
— Die Uraufführung von August Ennas „Mutterliebe“, einer Legende nach Andersens „Geschichte einer Mutter“, für Soli, gemischten Chor und Orchester, soll am 13. Februar d. J. durch die Görlitzer Singakademie erfolgen.

— Der Komponist von „Pelleas und Melisande“, Claude Debussy, ist, als er in einem Colonne-Konzert in Paris seine Suite „La Mer“ dirigierte, von der Galerie ausgepfiffen worden. Wir gratulieren!



Kunst und Künstler.

— Mozarts Konzert mit dem Straßburger. Zur Frage nach der Echtheit von Mozarts 7. Violinkonzert schreibt Joseph Liebeskind in „Musikhandel und Musikpflege“: „In seiner Besprechung des neuaufgefundenen Geigenkonzerts von W. A. Mozart (in der ‚Musik‘) erörtert Prof. Ernst Lewicki die schon des öfteren aufgeworfene Frage, welches unter Mozarts Violinkonzerten das vom Meister in einem Briefe an seinen Vater aus Augsburg vom 23. Oktober 1777 als ‚Concert mit dem Straßburger‘ bezeichnete ist. Zu Mozarts Zeiten mag diese Bezeichnung wohl allgemein verständlich gewesen sein, heute ist sie völlig unverständlich und hat zu den verschiedensten Vermutungen Anlaß gegeben, zumal da bis vor kurzem überhaupt kein ‚Straßburger‘ benanntes Stück, aus dessen Charakter man auf die Art und Weise eines solchen hätte schließen können, bekannt war. Schreiber dieser Zeilen hat nun vor wenigen Jahren im Verlage der Hofmusikalienhandlung von Gebrüder Reinecke in Leipzig als Band XI der ausgewählten Orchesterwerke von Karl Ditters v. Dittersdorf dieses Meisters Karnevalsymphonie nach der einzig erhaltenen, in der Königl. Hausbibliothek zu Berlin aufbewahrten Handschrift zum ersten Male veröffentlicht. Als vierten der aus sieben Sätzen bestehenden Komposition hat Dittersdorf einen ‚Straßburger‘ (ballo Strassburghese) geschrieben. Nach dem Charakter dieses Stückes zu urteilen, scheint die deutsche Bezeichnung: ‚Straßburger‘ ungefähr das gleiche auszudrücken, wie die französische ‚Musette‘, also ein Stück, das die Weisen des Dudelsacks nachahmt. Da sich aber nur in einem einzigen sämtlicher 7 Mozartschen Violinkonzerte und zwar in dem vierten in D dur (Köchel-Verz. Nr. 218) im letzten Satze eine derartige Stelle:



findet, so dürfte eben dieses Konzert dasjenige mit dem ‚Straßburger‘ sein, das der Meister selbst in dem Konzert zu Augsburg 1777 zu Gehör brachte.“ (Vergleiche dazu den Artikel in Nr. 7 unseres Blattes, in dem Alexander Eisenmann den „Straßburger“ in den letzten Satz des G dur-Konzerts verlegt. Red.)

— Merkwürdige Resonanzerscheinung. Tönende feste Körper setzen andere, mit denen sie verbunden sind, in gleichartige Schwingungen, worin bekanntlich die Ursache der Resonanz besteht, die für die Instrumentaltechnik von der allergrößten Bedeutung ist. Gibt man einen Ton an, so werden durch die Resonanz der gleiche Ton oder dessen Obertöne zum Mitschwingen gebracht. Nun hat kürzlich Herr Bailly der Pariser Akademie (Comptes rendus, Vol. 142, 1906) einen Versuch mitgeteilt, wonach eine Saite, deren Grundton eine gewisse Schwingungszahl hat, als Ganzes in Resonanzschwingungen gerät, wenn in der Nähe ein Ton von der doppelten oder mehrfachen Schwingungszahl erzeugt wird. Er erhielt also Resonanz der tieferen Oktaven, was den gewöhnlichen Anschauungen über Resonanz widerspricht. Herr Bailly schlug auf dem Piano z. B. $\bar{\bar{c}}$ an, wodurch c und f in Schwingungen gerieten und mittönten. Er mußte aber, damit der Versuch gelang, den ersten Ton in einem solchen Rhythmus hämmernd anschlagen, daß er gleichzeitig mit dem Klange der betreffenden mitklingenden Saite übereinstimmte. Dabei ist zu bemerken, daß der Rhythmus für $\bar{c}$ und f derselbe bleiben kann, da ja $\bar{\bar{c}}$ der 2. bezw. Oberton von f bezw. c ist. Auch wurde f immer leichter als c gehört. — Herr Fr. Käser suchte die Erscheinung nun physikalisch zu erklären. (Physikalische Zeitschrift 1907 Seite 123.) Da die Vermutung nahe lag, daß der Resonanzboden des Pianos bei der Erscheinung eine Rolle spiele, so versuchte er zuerst das Baillysche Resultat für eine Saite zu erhalten, bei der die Einwirkung eines Resonanzbodens ausgeschlossen war. Hierzu spannte er längs einer Mauer eine Saite auf und gab in nächster Nähe recht stark den 1. oder 2. Oberton an. Aber nie gelang es den Grundton der Saite nachzuweisen. Ebensowenig gelang das Mitschwingen nachzuweisen, wenn er die Saite auf einem Resonanzkasten aufspannte. Wurden aber zwei Saiten, von denen die eine den 1. bezw. 2. Oberton der anderen gab, auf einen gemeinsamen Resonanzkasten mit gemeinsamem Steg gespannt und dann die Saite mit der größeren Schwingungszahl mit einem Bogen angestrichen, so trat die bekannte Resonanzerscheinung ein, aber der Grundton der zweiten Saite wurde nicht gehört. Doch kam er sofort zum Vorschein, wenn die erste Saite mit einem Hammer rasch und stark angeschlagen wurde, ohne daß, wie Bailly behauptet hatte, ein besonderer Takt nötig war. Die Resonanz trat leichter ein, wenn die angeschlagene Saite den 2. Oberton der anderen Saite gab. Diese scheinbare Resonanz rührt also nur von der mechanischen Erschütterung des Resonanzkastens her, denn sie trat auch dann ein, wenn die angeschlagene Saite nicht gerade ein ganzes Vielfache der Schwingungszahl der andern Saite war. Ueberdies kann man die beiden Saiten auch durch Klopfen auf den Resonanzkasten oder auf den Tisch, worauf dieser steht, zum Tönen bringen. — Aus diesem Versuche erklärt sich die von Bailly gemachte Erscheinung am Piano, nur daß da die Saiten nicht so stark angeschlagen werden können. Schlägt man z. B. c rasch einigemale stark an, und drückt gleichzeitig die Taste irgend eines tieferen Tones nieder, so daß die Saite von dem Dämpfer befreit ist, so hört man den tieferen Ton und zwar im allgemeinen um so leichter, je tiefer er ist. Durch das starke Anschlagen einer Saite wird dabei der Resonanzboden mechanisch erschüttert und überträgt dann seine Vibrationen auf die andere Saite, die dadurch ihrerseits zum Mitschwingen gebracht wird. Ein besonderer Rhythmus beim Anschlagen ist dabei ebensowenig notwendig, wie ein bestimmtes Verhältnis zwischen den beiden Tönen. Dr. J. B. Messerschmitt (München).

— Gedenktag. Ein Vierteljahrhundert ist vergangen, seit einer der populärsten Opernkomponisten aus dem Leben schied: Friedrich Freiherr v. Flotow, der volkstümliche Schöpfer der „Martha“, des „Alessandro Stradella“. In der Nacht vom 23. auf den 24. Januar starb der Greis im 71. Lebensjahre. Flotow war in Mecklenburg geboren (am 27. April 1812 auf dem Rittergut Rentendorf), ging mit 16 Jahren schon nach Paris und studierte dort, bis die Juli-Revolution ihn nach Mecklenburg zurücktrieb. Aber sein Herz blieb doch in Frankreich, immer wieder drängte es den Unsteten aus der Heimat nach Frankreich zurück, auch dann noch, als ihn der Großherzog von Mecklenburg zum Kammerherrn und Schweriner Hofintendanten ernannt hatte, und selbst im Greisenalter, als er bei Wien ein Rittergut sein eigen nannte. Seine größten Opernerfolge sah zwar zuerst Deutschland, die Stadt Hamburg „Stradella“ 1844 und die österreichische Hauptstadt „Martha“ 1847. Andere Opern Flotows: „Der Förster“, „L'Esclave du Camoëns“, „L'âme en peine“, „Indra“, „Albin“, „Witwe Grapin“ (hin und wieder noch auf dem französischen Opernrepertoire), „Pianella“, „Zilda“, „Der Schatten“, „Am Runenstein“, „Naida“, „Il fior d'Harlem“, „Die Hexe“ und — in diesen Tagen der Goldmark-Neuschöpfung gleichen Namens doppelt interessant — ein „Wintermärchen“ nach Shakespeare, aber auch eine Anzahl Ballette, so „Die Libelle“, „Der Tannkönig“, sowie eine ganze Anzahl Lieder und Kammermusikwerke hatten keinen bleibenden Erfolg.

— Das Jubiläum des Musikverlags Ricordi. Wir lesen in der „Frankf. Ztg.“: Der Musikverlag Ricordi in Mailand hat in diesen Tagen auf ein hundertjähriges Bestehen zurückgeblickt. Seine Anfänge waren bescheiden. Der Gründer des Hauses, Giovanni Ricordi, war Kapellmeister an einem Marionettentheater und befaßte sich in seinen freien Stunden mit dem Abschreiben von Noten, um seine mageren Einkünfte aufzubessern. Als er sah, daß die Nachfrage nach seiner Arbeit wuchs, kam er auf den Gedanken, den Notenstich in Italien einzuführen. Er raffte seine kleinen Ersparnisse zusammen, ging nach Deutschland und erlernte bei Breitkopf & Härtel in Leipzig die Kunst. Am 18. Januar 1808 kam in Mailand das erste in Italien gestochene Notenblatt heraus. Im Jahre 1810 erwarb Ricordi die ersten Opern für seinen Verlag, „La pietra simpatica“ (Der Talisman) und „L'avvertimento ai gelosi“ (Warnung für Eifersüchtige), Werke verschollener Meister. Von da ab nahm das Haus einen schnellen Aufschwung, der Verlagskatalog von 1813 weist bereits 1600 Nummern auf, andere bedeutende italienische Notenstecher wie Lucca, Giudici und Strada lernten bei Ricordi ihr Handwerk und die Verwaltungen großer Opernbühnen schlossen mit ihm Verträge. Den Bemühungen Ricordis bei den verschiedenen Regierungen des damaligen Italien gelang es, das bis dahin gänzlich preisgegebene Urheberrecht zu schützen und dadurch dem Autor und dem Verleger ihren Lohn zu sichern. Der erste Komponist von großer Bedeutung, dessen Werke Ricordi verlegte, war Bellini. Für die „Norma“ zahlte Ricordi nur 800 Lire Honorar und sie wurde eine der Hauptquellen seines Reichtums. Auf die Höhe seiner Bedeutung aber gelangte das Haus Ricordi durch Verdi. Nach dem Erfolg des „Nebukadnezar“ wollte der Meister das Verlagsrecht aller seiner Opern für 12000 Zwanziger (20-Kreuzerstücke) verkaufen. Ricordi wendete dagegen ein, daß er auf diesen Vorschlag nicht eingehen könne, da gute Werke einen weit größeren Wert hätten, während schlechte noch

nicht einmal 12 Zwanziger wert wären. Von da ab bis zum „Fallstaff“ wurde niemals zwischen Verdi und Ricordi der Preis für die Opern vorher festgesetzt, der Verleger sandte dem Meister einen Blankovertrag, in den dieser sein Honorar einzeichnete. Heute gehört Ricordi zu den bedeutendsten Musikverlegern, in Italien kann sich höchstens Sonzogno, der Verleger Mascagnis, mit ihm an Bedeutung vergleichen. Auch an der Verbreitung Wagnerscher Musik in Italien hat Ricordi einen Anteil, da er das Verlagsrecht der Wagnerschen Opern für dieses Land erworben hat. Im ganzen sind während des verflossenen Jahrhunderts etwa 112 000 Veröffentlichungen bei Ricordi erschienen. Eine Gedenkfeier soll im Sommer stattfinden.

— Von den Theatern. Das fürstliche Theater in Gera, das seit den 1870er Jahren als Privattheater geöffnet ist (vorher war es Hoftheater und stand zuletzt unter Leitung des Freiherrn v. Cramm), wird in diesem Jahre wieder Fürstliches Hoftheater. Der jetzige Direktor des Theaters, Herr Kurtscholz, übernimmt noch in diesem Jahre die Leitung des neuen Stadttheaters in Lübeck, Oberregisseur Borchert (Köln) tritt an seine Stelle und wird Fürstlicher Hoftheaterleiter. Der Regent des Fürstentums, Erbprinz Heinrich XXVII., ein eifriger Kunstförderer, leistet jetzt dem Theater einen jährlichen Zuschuß von 50—60 000 Mk. Während bisher ausschließlich die Leipziger Oper gastierte, sollen in Zukunft auch die Ensembles von Weimar und Altenburg Aufführungen veranstalten. — Der Gemeinderat in Metz hat dem Direktor des Stadttheaters, Herrn Brucks, den Vertrag um fünf Jahre verlängert. Es geschah das in Würdigung von Arbeit und Mühe, die Herr Brucks zur Hebung der Bühne, vor allem der Oper, aufgewandt hat.

— Das Kaim-Orchester hat in Mannheim, wie Herr Dr. Kaim den Zeitungen mitteilt, ein Konzert „durch passiven Widerstand gefährdet“, worauf es zum Bruch zwischen den Mitgliedern und Hofrat Kaim kam. Das Mannheimer Konzert mußte tatsächlich ausfallen, nur zwei Mitglieder, die Konzertmeister Heyde und van Vliet, schlossen sich den streikenden Musikern nicht an. Inzwischen geht die Neubildung des Orchesters vor sich. — Wir warten die weitere Entwicklung der Angelegenheit vorerst ab.

— Musikerautographen. Man schreibt uns: Joseph Joachim hat, wie nur wenig bekannt sein wird, eine kostbare Musik-Manuskripten-Sammlung hinterlassen, in der sich die Original-Manuskripte berühmter Werke von Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms 2c. befinden. Zum Teil stammen diese Stücke noch aus direkten persönlichen Beziehungen zu den Komponisten selbst, zum Teil waren es spätere Erwerbungen oder Geschenke begeisterter Verehrer. So finden sich im Nachlaß, um einige der hauptsächlichsten Stücke zu nennen, das vollständige Manuskript von Beethovens F dur-Romanze, von Mozarts A dur-Violinkonzert, eine vollständige Kantate Johann Sebastian Bachs, das berühmte Es dur-Trio von Schubert, sowie dessen Sehnsuchts-Walzer, von Schumann der Autograph von op. 131 der Phantasie für Violine „Hebbels Nachtlied“, das Manuskript einer frühen Komposition für einen vierstimmigen Chor „Hora est“ von Mendelssohn, sowie der vollständige Klavierauszug seines berühmten Lobgesangs usw. usw. Diese Schätze erwarb die Firma C. G. Boerner in Leipzig, die soeben den Verkauf des größten Teils der Sammlung in österreichischen Privatbesitz abgeschlossen hat. Die Firma besitzt augenblicklich nur noch die sämtlichen Manuskripte Mendelssohns und Schumanns der Joachimschen Sammlung und ein einzelnes Stück von Brahms.

— Manuskriptenfund. Die Nachricht von der Auffindung einer Anzahl Manuskripte Paganinis in Perugia, die mit Recht zunächst Zweifeln begegnete, bewahrheitet sich nun doch. In den Archiven der städtischen Bibliothek von Perugia wurden die Originalhandschriften von 14 verschiedenen Kompositionen des Künstlers entdeckt. Darunter befindet sich das Manuskript des dritten Violinkonzerts, das als das wertvollste Werk Paganinis gilt. Auf die Nachricht von dem seltenen Fund hin haben sich sogleich englische und amerikanische Finanziers gemeldet, um die Wertstücke zu erwerben. Mr. Russel, ein bekannter englischer Bankier und Sammler, bot für fünf der Stücke 240 000 Mk. und Mr. Pierpont Morgan soll für zehn der Manuskripte gar ein Angebot von 800 000 Mk. gemacht haben. Die italienische Staatsbehörde hat sich aber, wie verlautet, ins Mittel gelegt, um den Verkauf der Manuskripte nach dem Auslande zu verhindern. Der Staat beabsichtigt selber die Handschriften von der Stadtgemeinde Perugia zu erwerben.

— Bau eines Mozart-Hauses in Salzburg. Einen Vorschlag zur Sammlung von „Blumenbausteinen“ für ein Mozart-Haus, der zum mindesten den Reiz des Originellen hat, macht die Opern- und Konzertsängerin Claire La Porte-Stolzenberg in Düsseldorf. Sie zählt verschiedene Gründe auf, warum die Ueberreichung eines kostbaren Buketts im Konzertsaal überflüssig, zwecklos und nichts als Tradition sei und fordert dazu auf, „den Blumengruß in einen klingenden Dankesgruß für Einen umzuwandeln, dem die ganze musizierende und musikempfindende Menschheit ewig verpflichtet bleibt: Mozart!“ Die Dame sagt, daß z. B. Düsseldorf in der Saison etwa 100 Mk. für Buketts an 20 Solistinnen ausgibt und rechnet die hübsche Summe von 10 000 Mk. im Winter aus, wenn unsere Sängerinnen auf die Blumen zugunsten des Mozart-Hauses verzichten wollten. Und damit weder die Gärtner durch den Ausfall geschädigt würden, noch die Damen ganz auf ihre Blumen verzichten sollten, so möge schließlich ein Teil des Betrages für ein paar abgeschnittene Rosen, Veilchen oder Nelken verwendet werden, die ihren Zweck besser erfüllten als die auf Draht gezogenen Blumen. Wer sich für den Vorschlag der Frau La Porte-Stolzenberg interessiert oder sich damit einverstanden erklärt, möge sich an den „Zentralausschuß der Mozart-Gemeinde in Düsseldorf, z. H. des Herrn Benno Vorwerk“ wenden, von wo aus Formulare usw. zu beziehen sind.

— Geigendiebstahl. In Petersburg ist dem Violinvirtuosen Eugène Ysaye in einem Symphoniekonzert im Marientheater seine sechzigtausend Franken kostende Stradivariusgeige gestohlen worden.

— Ein Grammophon-Museum, das die Stimmen einer Reihe der größten zeitgenössischen Sänger und Sängerinnen, wie auch Kubeliks Geigenspiel und Raoul Pugnos Klaviervorträge vereinigt, ist in den Räumen der Pariser Opernbibliothek eingeweiht worden.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen und Ernennungen. Professor Dr. Max Bruch in Berlin ist anläßlich seines 70. Geburtstages zum stimmberechtigten Ritter des Ordens pour le mérite für Wissenschaften und Künste ernannt worden.

— Der Bassist Felix v. Kraus ist zum Professor an der Akademie der Tonkunst in München ernannt worden. Wie verlautet, soll er jedoch nicht nur als Gesanglehrer für die Akademie, sondern auch als Vortragsmeister für die Münchner Hofoper gewonnen sein.

— Am 19. Januar hat der ordentliche Professor für Musikgeschichte an der Berliner Universität, Dr. Hermann Kretzschmar, seinen 60. Geburtstag begangen. Von seinen wissenschaftlichen Arbeiten sind außer den „Musikalischen Zeitfragen“ wertvolle Aufsätze in verschiedenen Zeit- und Fachschriften, u. a. seine Abhandlungen über den „Chorgesang“, über „Peter Cornelius“ und vor allem sein „Führer durch den Konzertsaal“ zu nennen. Eine Geschichte des neuen Liedes und eine solche der Oper beschäftigen gegenwärtig den Künstler-Gelehrten, der neben seinen Vorlesungen an der Universität seit Jahresfrist auch noch das Direktorium des Königl. Instituts für Kirchenmusik versieht. — Leider war Professor Kretzschmar an seinem 60. Geburtstag erkrankt, so daß die geplanten Ehrungen verschoben werden mußten. Wir gestatten uns, dem ausgezeichneten Manne, der hoffentlich bald wieder vollkommen hergestellt ist, herzliche Glückwünsche darzubringen.

— Der Hamburger Musikkritiker und Musikpädagoge Heinrich Chevallier, der sich auch durch Kompositionen für Männerchöre einen Namen gemacht hat, ist im Alter von 60 Jahren gestorben.

— Anton Rubinsteins bedeutendste Schülerin. In St. Petersburg ist, wie uns von dort am 22. Januar geschrieben wird, der weibliche Professor am Konservatorium, Sophia Andrejewna Malesemowa, gestorben. Sie entstammte einer vornehmen Familie und genoß ihre Erziehung in dem für die Töchter der Adeligen bestimmten Smolny-Institut. Da sie ungewöhnliche musikalische Gaben hatte, trat sie 1863 in das Konservatorium ein, dessen Leitung Anton Rubinstein ein Jahr früher übernommen hatte. Er erkannte gleich ihr feines musikalisches Verständnis und behauptete auch noch Jahrzehnte später, daß niemand aus seinem Schülerkreise ihn je so ganz verstanden habe bezüglich seiner musikalischen Intentionen, wie die Malesemowa. Obgleich sie sich durch eine großartige Technik und einen prächtigen Vortrag auszeichnete, zog sie es doch vor, eine Lehrtätigkeit auszuüben, da die Pädagogik der Musik sie am meisten interessierte. In ihre Klasse, der sie im Konservatorium vorstand, verwies Anton Rubinstein alle die Pianisten, die hervorragend talentiert waren und auch besonders nach seiner Methode und in seinem Stile unterrichtet sein wollten. Er selbst betrachtete die musikalische Kritik der Malesemowa als so maßgebend, daß er ihr jede seiner neuen Schöpfungen zuerst vorspielte, ehe er damit an die Oeffentlichkeit trat. Sie war auch die treue Freundin seines Hauses und vornehmlich des von ihr enthusiastisch verehrten Meisters. In den harten Kämpfen mit dem russischen Cliquenwesen und in allen schwierigen Lagen seines vielbewegten Lebens, war sie ihm eine zuverlässige Stütze. Wenn er in genialer Anwandlung oft ganz plötzlich verreiste, um unangenehme Eindrücke in anderer Luft und Umgebung zu verwischen, dann war sie meistens die einzige in Petersburg, die seine Adresse wußte. Sie galt auch als die Geliebte Rubinsteins, doch beruht das auf ganz falscher Voraussetzung, denn davor schützte sie wahrscheinlich ihr Aeußeres, das mehr abschreckend als anziehend zu wirken vermochte. Auch nach dem Tode Rubinsteins war sie bemüht, seine Werke der Vergessenheit zu entreißen, und wo immer im Auslande eine Erstaufführung seiner Kompositionen stattfand, war sie zugegen und gern folgten die Musiker ihren orientierenden Winken. Kennzeichnend für die Liebe und Hochschätzung, die sie in den Kreisen ihrer zahlreichen Schüler und Schülerinnen genoß, ist der Umstand, daß sie einen Fonds in den letzten Jahren aufgebracht haben, um die Existenz von Frau Malesemowa zu sichern, als eine schleichende Krankheit ihrer bisher unermüdlichen Tätigkeit ein Ziel setzte. In ihrem Besitze waren viele Briefe und auch Manuskripte von Anton Rubinstein, die nach ihren letzten Verfügungen wahrscheinlich demnächst der Oeffentlichkeit übergeben werden sollen. —y.

Schluß der Redaktion am 25. Januar, Ausgabe dieser Nummer am 6. Februar, der nächsten Nummer am 20. Febr.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 10.

Stuttgart-Leipzig
20. Februar 1908.



Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Zum 13. Februar 1908.

Erinnerung und Ausblick.

Es war gegen Mitte Februar des Jahres 1883, als ich, damals ein dreizehnjähriger Untertertianer, die Heidelberger Hauptstraße entlang bummelnd, vor dem Schaufenster eines Buchhändlers stehen blieb. Da lag das unscheinbare Reclamheftchen der Nohlschen Wagner-Biographie und auf dem Büchelchen war vermerkt: † 13. Februar in Venedig. Ich kannte und wußte zu der Zeit noch sehr wenig von dem Bayreuther Meister, hatte niemals ein Werk von ihm auf der Bühne gesehen und trug eigentlich nur einen einzigen, wirklich lebendigen und einigermaßen deutlichen Eindruck von seiner Musik in der Erinnerung: den der Tannhäuser-Ouvertüre, die mich kurz zuvor im Konzert einer Militärkapelle mächtig gepackt hatte. Immerhin war das genug, um mich eifrig in meinen Taschen nach den zwanzig Pfennigen suchen zu lassen, die zur Erstehung der kleinen Wagner-Biographie erforderlich waren Und es reichte.

Der gute alte Nohl (er lebte ja damals als Universitätsdozent in Heidelberg), — er ist seitdem so oft und, was mehr heißt, mit soviel Berechtigung als Musterbild eines üblen Wagner-Apostels hingestellt worden, daß es mir nicht einfallen kann, seine Ehrenrettung zu versuchen: denn zweifellos hat nichts so sehr dazu beigetragen, das Wagnerianertum intellektuell zu kompromittieren als Wortführer und Propagandisten seines Schlages. Aber ich persönlich kann ihm doch nicht ganz gram sein und ein gewisses dankbares Gedächtnis wird ihm in meinem Herzen immer gewahrt bleiben. Seine Biographie wurde mir der erste und eigentliche Führer zu Wagner hin, seine mehr wort- als gedankenreiche, für einen Erwachsenen schwer genießbare Allbegeisterung entflammte den zum Jüngling heranreifenden Knaben, der mächtige Eindruck eines Konzertes von Angelo Neumanns wanderndem Wagner-Theater kam hinzu und bald wurde ich ein „Wagnerianer“ in des Wortes verwegenster Bedeutung.

Die Klavierauszüge der Werke wurden durchgepaukt zum größeren Entzücken des Spielenden als der etwaigen Zuhörer — und mit dem Erfolge, daß eine rascherworbene „Schmiertechnik“ mich eigentlich zeitlebens daran hinderte, im Klavierspielen etwas Ordentliches zu erreichen. Zum Besuche der Oper mußte der Heidelberger Gymnasiast jeweils eine kleine Reise unternehmen: nach Mannheim oder nach Karlsruhe, wodurch allein schon eine jede Wagner-Aufführung etwas vom Festspielcharakter für den jungen Enthusiasten bekam. Unvergeßlich wird mir immer die erste Aufführung der „Walküre“ in Karlsruhe bleiben: am Dirigentenpult der damals kaum dreißigjährige Felix Mottl, als Sieglinde Luise Reuß-Belce, als Brünnhilde Pauline Mailhac, als Wotan Fritz Plank. Etwa um dieselbe Zeit (1885) zeitigte die zu Karlsruhe tagende Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (mit Berlioz' Requiem, Liszts Dante-Symphonie und dem Schluß der „Götterdämmerung“ als Hauptwerken) meinen Entschluß, selbst Musiker zu werden, und im folgenden Jahre pilgerte ich zum erstenmal nach Bayreuth, in derselben Zeit, da Franz Liszt, dessen ehrwürdige Gestalt ich in Karlsruhe noch unter den Festgästen der Tonkünstlerversammlung hatte sehen dürfen, vom Festspielhügel aus in die Ewigkeit gewandert war. Wieder ein Jahr später, und es erschien die billige Lieferungsausgabe der Wagnerschen „Schriften und Dichtungen“, die mich in den Stand setzte, in der bis dahin doch nur erst bruchstückweise erschauten Gedanken- und Gestaltenwelt des Meisters gänzlich unterzutauchen. Die Wagnerschen Schriften führten mich zu Schopenhauer, dieser zu Kant, und so ist letzten Endes auch der philosophische Trieb in mir (der Trieb, der sich ja dann in der Folge viel stärker als das eigentliche Hegemonikon meines gesamten geistigen Lebens behaupten sollte, als es nach außen hin immer zutage getreten ist), — auch er ist durch den Bayreuther Meister zwar nicht erst geweckt, aber doch in der Richtungnahme seiner ersten Entwicklung gewaltig beeinflußt worden. —

Eine jede frühe Begeisterung, sie möge sich erstrecken, auf was sie wolle, hat notwendigerweise etwas von „holder Jugendeselei“ an sich und es ist begreiflich, daß man, von der Entwicklungsstufe späterer Jahre auf sie zurückblickend, leicht in die Versuchung gerät, durch die Scham über die „Eselei“ die dankbare Erinnerung an die „Holdheit“ sich allzusehr beeinträchtigen zu lassen. Alle Torheit und Blödheit, alle Verranntheit

und Vernarrtheit willig zugegeben: aber was war es doch für eine herrliche Zeit, da man in der anbetenden Liebe und Verehrung für einen einzigen großen Menschen ganz aufging, da man auch im Heroenkult streng monistisch gesinnt war und es sich zum Verdienste anrechnete, auch im Tempel der Kunst nur zu einem Gotte zu beten! Freilich: eine Gefahr bedeutet solche Ausschließlichkeit immer, und gerade für den Wagnerianer war diese Gefahr ganz besonders groß. Und zwar gerade darum so besonders groß, weil — paradox ausgedrückt — Richard Wagners geistige Natur sich durch eine so außergewöhnliche Universalität auszeichnet. Daß diese Universalität, der Umstand, daß die Welt- und Kunstanschauung des Bayreuther Meisters in ähnlicher Weise, wie Hegel von seiner Philosophie behauptet hat, daß sie die Leistungen aller seiner Vorgänger, die Ergebnisse des gesamten philosophischen Denkens der Menschheit als „aufgehobene" Momente (momenta et sublata et conservata) in sich enthalte, — daß Wagner ebenso die ganze deutsche Geistesgeschichte mit all ihren Taten und all ihren Helden an sich reißt, sich assimiliert und mit der blendenden Kraft seiner gedankenreichen Rhetorik so darstellt, als ob in dem von ihm gemeinten Kunstwerke das eigentliche und einzige Ziel zu finden sei, auf das der Genius der deutschen Kunst von Anfang an hinausgewollt habe, daß er seine Anhänger zwingt, alles und jedes im Lichte einer ganz bestimmten Subjektivität, eines ganz bestimmt gerichteten künstlerischen und geistigen Wollens zu erblicken, darin liegt seine Gefahr.

Gerade weil das Wagnerianische Dogma so wenig engherzig, so wenig borniert ist, weil die Gedankenwelt des Wagnerianers einen so weiten Horizont hat und alles Große, was unserem Volke am Herzen liegt, in sich befaßt, gerade darum ist das Wagnerianertum für ernste und tiefe Naturen so bedenklich. Denn das kann ja keine Frage sein, daß Wagner nicht zu den Naturen gehört, deren Geist Dinge und Menschen gleich einem reinen Spiegel so reflektiert, wie sie „an und für sich selbst" gewesen sind. Er gehört nicht zu denen, die — wie das etwa Goethe in so idealer Weise vermocht hat — aus rein sachlichem Interesse sich an etwas hingeben oder gar verlieren können. Vielmehr ist er eine „Schillerische" Natur, ein Geist, so subjektiv gerichtet, daß, wann und wo immer er es unternimmt, eine fremde Erscheinung zu deuten oder zu erklären, ganz unwillkürlich eine Oratio pro domo daraus wird. Wenn man die stattlichen Bände des Wagner-Lexikons und der Wagner-Enzyklopädie durchblättert, die Glasenapp und Heinrich von Stein zusammengestellt haben, so findet man, daß es eigentlich nichts auf Himmel und Erden gibt, über das Wagner nicht einmal eine — und zwar (mit ganz verschwindenden Ausnahmen) meist geistvolle, ja oft tiefe und wirklich bedeutende Aeußerung getan hätte. Und doch kann man auch wieder sagen, daß der Bayreuther Meister bei allen seinen zahlreichen Kundgebungen und theoretischen Auseinandersetzungen immer nur ein einziges Thema gehabt habe: sich selbst.

Ihm daraus einen Vorwurf irgendwelcher Art machen zu wollen, wäre töricht und ungerecht. Ein Schiller hat über „Anmut und Würde", über „naive und sentimentale Dichtung" usw. geschrieben und auch ihm war es ja, streng genommen, nicht eigentlich darum zu tun, zur Kenntnis des Wesens der Kunst als solcher beizutragen, sondern einzig und allein darum, die Besonderheit seines eigenen poetischen Trachtens und Schaffens zu rechtfertigen. Aber eben weil die Wagnersche Geisteswelt so allumfassend war, konnte sie viel eher als die irgend eines anderen, in gleicher Weise extrem-subjektiv gerichteten Genius den Anschein strenger Sachlichkeit erwecken: ihre Universalität schien ihre Objektivität zu verbürgen. Und in der Tat, wenn man das Bild von Kunst, Leben und Welt, wie es sich in Wagners Werken und Schriften spiegelt, genau betrachtet, so wird man dem Meister die Anerkennung gewiß nicht versagen dürfen, daß sein Geist nichts weniger als ein verzerrender Hohlspiegel war. Gewiß, es ist alles subjektiv gefärbt, vu à travers un tempérament, um mit Zola zu reden, aber gesehen mit einem scharfen, ehrlichen und wahrheitsuchenden Auge. Wo sich geradezu Falsches und Fälschendes bei Wagner findet (wie in gewissen musikhistorischen Auffassungen und Urteilen), hat man die Ursache ausnahmslos in mangelndem Wissen zu suchen, zu tiefst in jenem ewig beklagenswerten Manko des Wagnerschen Intellekts, daß ihm, dem so überreich Gebildeten und unermüdlich auf allen Gebieten nach Bereicherung seiner Kenntnisse Strebenden, nicht nur wissenschaftliche Methode und Schulung, sondern auch Sinn und Verständnis für den Geist der Wissenschaft zeitlebens versagt blieb. Aber daß trotz aller „Menschlichkeiten" auch der Wille zur Wahrheit in dieser willensstarken Persönlichkeit als eine mächtige, selbst in schwierigen Lebensumständen entgegenstehende Bedenken siegreich überwindende Kraft lebendig war, das hat Richard Wagner mehr als einmal in seinem Leben bewiesen, das ganz gewiß weniger schmerzensreich verlaufen wäre, wenn er es sich öfter hätte versagen können, auch da der Wahrheit die Ehre zu geben, wo die Klugheit Lügen oder Schweigen gebot.

Ja, man kann so weit gehen zu behaupten: nicht sowohl darin liegt die Gefahr der Wagnerianischen Kunst- und Lebensanschauung, daß sie ihren Adepten Urteile und Auffassungen übermittelte, die ganz besonders oder auch in höherem Maße falsch und irreleitend wären als die irgend einer andern Anschauungsweise, sondern darin, daß sie überhaupt eine derartige Anschauung in dogmatischer, unkritischer Form gibt. Nicht wie der Meister sein Weltbild konstruiert, sondern daß er es eben konstruiert, d. h. aufbaut nach einem bestimmten, „vorgefaßten" Plane, in der Absicht, seiner eigenen Kunst den Tempel zu errichten, das ist das Bedenkliche an dieser Künstlerästhetik und Künstlerphilosophie. Untersucht man den Wagnerschen Bach, den Wagnerschen Mozart oder Beethoven, seinen Schiller, Goethe oder Schopenhauer, so wird man sich meist weniger darüber zu beklagen haben, daß er diese von ihm so hochverehrten Männer eigentlich falsch sehe oder darstelle, als vielmehr darüber, daß er ihren zumeist richtig (wenn auch bisweilen einseitig) erschauten Gestalten Plätze anweist, an denen sie notwendigerweise in einem falschen Lichte erscheinen müssen. Es liegt in Wagners geistiger Natur, daß ihm alle Götterbilder seines Pantheons zu Karyatiden und Atlanten werden, bestimmt, den stolzen Bau seines „Kunstwerks der Zukunft" zu tragen und zu stützen.

Wer jemals in dem Sinne Wagnerianer gewesen ist, daß er die ganze Welt des deutschen Geistes so sah, wie sie der Bayreuther Meister sich konstruiert hatte, dem kostete es eine schwere Anstrengung, von all dem, was diese Konstruktion Unhaltbares und Irreleitendes enthält, ganz wieder loszukommen, — und zwar eine um so schwerere, je mehr jenes edle und heilige, allerdings höchst unmoderne Gefühl der Treue ihn davon zurückhielt, auch einem innigst geliebten und verehrten Ideale gegenüber sofort die volle Konsequenz dessen zu ziehen, was man sich selbst oft schon längst eingestanden hatte, ehe man es auch nach außen hin bekannte. Wie schwer es ist, sich von der Bevormundung durch die Wagnersche Geistes- und Gedankenwelt zu befreien, wenn man ihr einmal ganz verfallen war, das zeigt in tragischer Weise das Schicksal zweier hochbedeutender Männer, die mit ihrem Entwicklungsgange mehr oder minder uns allen der Wagner-Orthodoxie Entwachsenen und Entwachsenden den Weg zur Nachfolge gewiesen haben. Ich meine Friedrich Nietzsche und Hans von Bülow. Ihr heldenmütiger Emanzipationskampf darf und soll uns in vielem Vorbild sein — nicht in allem. Denn nicht nur das beweisen sie, wie schwer es ist, von Wagner loszukommen, wenn er die Alleinherrschaft über unseren Geist gehabt hatte, sondern fast in noch höherem Grade auch ein anderes: wie schwer es ist, das entgegengesetzte Extrem der ungerechten Verkennung zu vermeiden, das sich als „Ausgleich" nur allzugerne einstellt, wenn man zuvor in der kritiklosen Liebe und Bewunderung des Guten zu viel getan hatte. Es bedarf eines starken Willens, damit einer sich von Wagner befreie, eines noch ungleich stärkeren aber, um ihm auch dann noch die Treue halten zu können, wenn man sich von ihm befreit hat.

Es lag in der besonderen Natur der persönlichen Beziehungen und Erlebnisse, die Nietzsche und Bülow mit Wagner gehabt hatten, daß bei beiden die Abwendung von Wagner mit

einer gewissen Notwendigkeit auch zur Feindschaft und Ungerechtigkeit gegenüber dem Bayreuther Meister führen mußte. Darin brauchen und wollen wir es ihnen nicht gleichtun. Wir andern, die wir Wagner persönlich ferner standen, aber in ähnlicher Weise durch seine Welt ganz und gar hindurchgegangen sind, uns wird sich vor allem das Gefühl einer unsagbaren Dankbarkeit aufdrängen, wenn wir auf das zurückblicken, was uns Wagner einmal gewesen ist. Gewiß, auch uns ist das Wagnerianertum teuer zu stehen gekommen, auch für uns bedeutete es in mehr als einer Hinsicht eine geistige Hemmung, ein Hindernis, ohne das wir manche Station unserer geistigen Entwicklung früher erreicht hätten, als es so geschehen ist. Aber bedenkt man demgegenüber, was wir Wagner zu verdanken haben, was uns alles durch ihn zuteil geworden ist, Dinge, die uns auf keine andere Weise hätten zuteil werden können als eben dadurch, daß wir mit all unserem Denken, Sinnen und Empfinden in der ausschließlichen Verehrung dieses einen großen Geistes bis zum Verlust des eigenen Selbstes untergingen, so kann kein anderes Gefühl zurückbleiben als heißer Dank und innigste Liebe. Bewährte sich ja schließlich doch auch hier, was Thomas Mann in seiner „Fiorenza" einmal sagt: „Die Hemmung ist des Willens bester Freund." Denn eben weil er sich uns in den Weg legte, weil wir mit ihm kämpfen und ihn überwinden mußten, darum sind wir an ihm erstarkt, und man kann wohl sagen, daß der Segen, Wagnerianer gewesen zu sein, sich als um so größer für einen herausstellen wird, je mehr und je tiefer ihn der Wagnerianismus als eine geistige Krankheit ergriffen hatte, je bedenklicher die Gefahr für ihn gewesen war, Wagnerianer zu bleiben.

Der Todestag des Meisters, dessen fünfundzwanzigste Wiederkehr wir heute begehen, fällt für mich persönlich zusammen mit dem Zeitpunkte, da der Wagnerianer in mir geboren ward. Heute nach einem Vierteljahrhundert kann ich mich kaum mehr in einem anderen und engeren Sinne Wagnerianer nennen als es eben notwendigerweise ein jeder ist, der mit Bewußtsein der deutschen Kulturwelt sich zugehörig weiß. Und das wird ja auch überhaupt das schließliche Ende des Wagnerianismus sein: es wird keine als solche sich bemerkbar machenden Wagnerianer mehr geben, weil es schließlich niemand mehr gibt, der in einem gewissen höchsten und besten Sinne nicht Wagnerianer wäre. Daß aber, wenn erst einmal all das, was Wagner uns geschenkt hat, Gemeingut der ganzen Nation geworden ist, so daß es gar nicht mehr als ein besonderes Erbstück des Bayreuther Meisters aus dem allgemeinen Geistesschatze unseres Volkes sich abhebt, daß dann nicht des Mannes vergessen werde, der die Kunst als eine Kulturmacht am nachdrücklichsten, erfolgreichsten und sieghaftesten von all den großen Geistern der neueren Zeit vertreten hat, das muß die Sorge aller derer sein, die es nicht vergessen wollen und nicht vergessen können, daß Richard Wagner es war, der ihnen zuerst die kulturelle Bedeutung der Kunst, ihren tiefen und innigen Zusammenhang mit den anderen Geistes- und Seelenmächten geoffenbart hat, und die sich immerdar dieser Offenbarung als des größten und fruchtbarsten Erlebnisses ihrer individuellen Entwicklung in Dankbarkeit erinnern, unbeschadet der Wandlungen, die ihr eigenes Kunst- und Lebensideal inzwischen durchgemacht und von dem des Bayreuther Meisters entfernt hat.

Rudolf Louis (München).



Richard Wagner und Dänemark.

Von **Knud Harder** (München)*.

Eine Kunst, die in bestem Sinne national ist, wird immer über die Grenzen des Landes, aus dem sie hervorgegangen, hinausdringen. Freilich können ihr Wesen und ihre Bedeutung einem Ausländer lange Zeit verborgen bleiben, und ihr Erfassen kann durch fehlende Beziehungen zwischen den Völkern erschwert oder durch Nationalhaß behindert werden.

Die Dänen haben lange Zeiten hindurch, namentlich im Mittelalter, von den stammverwandten Deutschen in furchtbarer Abhängigkeit gestanden, aber die Zeit mußte kommen, wo man sich dessen bewußt wurde. Es begann dann naturgemäß eine Periode, in der man sich von allem deutschen Wesen möglichst fern hielt, in der französische und später namentlich englische Sympathien die herrschenden wurden; sie schließt in sich ein die Lebenszeit Richard Wagners. Erst in den letzten Jahrzehnten ist wieder eine regere Wechselwirkung mit der deutschen Kultur entstanden und wird ein gesundes Gleichgewicht in den geistigen Beziehungen zum Ausland erstrebt. Dies gilt auch im großen ganzen für die Tonkunst; allerdings mit folgenden Einschränkungen. Es ist ja selbstverständlich, daß man in der genannten Periode, wo das dänische Musikleben, das leider mit dem Kopenhagener ziemlich identisch ist, erst Aufschwung nimmt, — daß man damals die Pflege der Kunst der großen Klassiker weder vernachlässigen konnte noch wollte. Gade ließ zwar deutsche Romantiker oft zu Worte kommen; dabei ist es aber auch geblieben und von der deutschen Musik nach Mendelssohn und Schumann ist uns nur wenig zu Gehör gebracht worden. England konnte nichts Musikalisches bieten, dagegen die Franzosen und Italiener, die besonders in der Oper beifällig aufgenommen wurden. Gegen Ende dieses Zeitraumes haben skandinavische und slavische Tonsetzer Eingang gefunden und sind eifrig studiert worden; ihr Einfluß ist bei der jüngsten dänischen Komponistengeneration vielfach nachweisbar.

Der Boden für einen so echt deutschen Meister wie Wagner war nicht bereitet. Kann es daher wundernehmen, wenn Wagner bei seinem Erscheinen unter den erwähnten Verhältnissen nur ganz vereinzelt verstanden wurde? Zwar waren die Theateraufführungen relativ gut, aber bis in die allerletzte Zeit hinein hatten sie doch wenig äußeren Erfolg. Ein volles Haus war eine Seltenheit, und wenn sich der Fall schon ereignete, so mußte man das hauptsächlich auf das Konto irgend eines zelebren Gastes setzen. Diesem Umstand, der der Theaterleitung natürlich wenig Aufmunterung brachte, ist es zuzuschreiben, daß „Rheingold" und „Tristan und Isolde" überhaupt noch nicht in Szene gegangen sind. (!)

Es kann hier nicht die Absicht sein, eine Aufführungsstatistik Wagnerscher Werke zu geben, nur bleibe ein Ergebnis nicht unerwähnt, das aus solcher Statistik wahrscheinlich zutage kommen würde: die weit größere Anzahl Aufführungen im Konzertsaal im Verhältnis zu denen auf der Bühne. Gewiß sind nicht alle diese Wagner-Konzerte zu verteidigen, viele davon

* Anm. der Red. Ursprünglich von der Absicht ausgehend, des 25. Todestages von Richard Wagner nur in einem Aufsatze zu gedenken, der, entgegen den zu „Ehren" des Großen in diesen Tagen verbreiteten Huldigungsergüssen den „Fall Wagner" in eine bestimmte bedeutungsvolle Beleuchtung rückt, mochten wir doch den obigen Artikel unseren Lesern in dieser Nummer nicht vorenthalten. Ist schon die Beurteilung der Gestalten des Nibelungenrings durch die Nordländer interessant, so erleben wir anderseits, wenn auch nicht unter so leidenschaftlichen Begleiterscheinungen, von neuem das Auftreten Wagners in einem Kulturlande, und zwar als „Wissende". Wir sehen, wie ein gewisser Musikertypus wieder etwas „findet", daß nämlich Wagner das und jenes hätte besser, d. h. anders machen sollen. Der „Musikfreund", der auch schon seine bestimmte Vorliebe und — seine Vorurteile hat, bewegt sich auf der mittleren Linie und erst der „Laie", das „Publikum" steht den Erscheinungen frank und frei gegenüber: kalt oder begeistert, gleichgültig oder liebend! Das ist, da wir wie gesagt in diesem Falle aus der Erfahrung wohl den Lauf der Dinge voraussagen können, sicher interessant. Vielleicht zieht der eine oder andere gewisse Schlüsse daraus auf unsere Zeit?

sind aber wirklich aus der Not entstanden, so z. B. die vor einigen Jahren veranstaltete Aufführung des zweiten Aktes aus „Tristan". Damals war es auch notwendig, Solisten von auswärts kommen zu lassen, jetzt würde man ohne Zweifel genügende Kräfte unter der heranwachsenden Sängergeneration Dänemarks selber finden können. Welchen Eifer und Ausdauer unsere jungen Sänger eben dem Studium der Dramen Wagners widmen, beweisen die glänzenden Karrieren, die einige von ihnen gemacht haben — ich brauche nur die weltberühmten Namen Erik Schmedes (Wien), Ejnar Forchhammer (Frankfurt) und Louis de la Cruz-Fröhlich (Paris) zu nennen. Noch mitten in seiner Entwicklung steht der hochbegabte und unermüdliche Heldentenor der Kopenhagener Bühne, Peter Cornelius, der bei den Bayreuther Festspielen 1906 mitwirkte und als prädestinierter Siegmund begrüßt wurde.

Wenn wir nun fragen: Wie hört der Däne Wagner? so ist zunächst die wenig erfreuliche Tatsache festzustellen, daß nur beim hochgebildeten und beim „ungebildeten" Menschen von einem unbefangenen Hören eigentlich die Rede sein kann; und dem wenig Gebildeten fehlen gewöhnlich die Bedingungen, um eine hohe und ernste Kunst genießen zu können. Die große Masse der Theater- und Konzertbesucher besitzt eine moderne Halbbildung, weiß nicht, wie sie sich einem Kunstwerke gegenüber zu verhalten habe, und ist außerstande, sich eine vernünftige, selbständige Meinung über die Sachlage zu bilden. Wird sie mit einem Wagnerschen Riesenwerke konfrontiert, so gerät sie in Verwirrung; da aber Wagner jetzt überall als ein Genie ersten Ranges anerkannt ist, darf sie sich nicht den fehlenden Kunstverstand merken lassen und wirft sich in die Arme seiner — „Ausleger". Damit beginnt erst recht das Uebel. Was für ein Unglück die sogenannten „Führer", die meist geschmacklose, verständnislose Lobhudeleien sind, angerichtet haben, übersteigt jede Wertung. Versucht man im Theater das Gespräch zwischen Leuten der geschilderten Art aufzufangen, so wird man gewöhnlich erfahren, daß es sich um die Leitmotive Wagners dreht, und daß das Hören für diese Menschen in nicht viel anderem als einem stets erneuten Entdecken und Erkennen der vom Orchester gebrachten und im „Führer" mitgeteilten Motive besteht. Daß es im Heimatlande Wagners in dieser Beziehung kaum besser bestellt ist, brauche ich wohl nicht erst zu erwähnen. Was Menschen, die in solchem oberflächlichen Verhältnis zur Kunst stehen, über Wagner zu meinen glauben, hat für uns kein Interesse; dagegen wollen wir uns klar zu machen suchen, wie der wirklich gebildete Däne, der sich bestrebt, Wagner gerecht zu werden, über ihn denkt.

Es ist selbstverständlich, daß hier auch eine Menge verschiedener Meinungen je nach Alter, Beruf und Kunstanschauung der betreffenden Personen zutage kommen werden; doch läßt sich unter den vielen eine außerordentlich weit verbreitete, einem in allen Kreisen begegnende bestimmt nachweisen, die ich als typisch im folgenden anführe. Für sie ist Wagner wohl der große geniale Künstler, der auf dramatischem Gebiete unendlich viel Neues gebracht hat, nicht aber steht er wirklich als der „Reformator", als Revolutionär da, für den er sonst gilt und als welchen er sich selber bezeichnet hat. Carl Nielsen bemerkt in seinem prächtigen Aufsatze über „Mozart und unsere Zeit" (Kopenhagen 1906): „Es ist eigentümlich gewahr zu werden, welche Macht eine historische Phrase auf die Gemüter ausüben kann. Wann wird man mit der Phrase von revolutionären Künstlern aufhören? Sobald ein Künstler ein wenig Selbständigkeit zeigt, wird er für revolutionär erklärt, und viele von ihnen sind wirklich so naiv, sich dadurch geschmeichelt zu fühlen. Revolutionen in der Kunst haben nie stattgefunden, oder man müßte es Revolution heißen, wenn die Kunst wegen politischer, religiöser und anderer Verhältnisse von vorne hat beginnen müssen. Sie sind in der Kunst undenkbar, und es ist ja eben der große Vorzug des geistigen Lebens, daß es die Kontinuität bewahren und von zufälligen Umständen nicht getötet oder unterdrückt werden kann." Mit diesen Worten hat Nielsen nur dem genannten allgemeinen Gefühle der gebildeten Dänen Ausdruck gegeben. Unser Kunstfreund untersucht zunächst das Verhältnis Wagners zu seinem Stoff. Während er mit höchster Bewunderung sieht, wie Wagner in Tristan und Isolde und in den Meistersingern zwei ganz entgegengesetzte Welten durchwandert und es doch vermocht hat, die beiden Dramen als stilistisch einheitliche Meisterwerke zu gestalten, so erweckt die Dichtung des Rings des Nibelungen dagegen in ihm Bedenken, die selbst die Musik nicht hinwegzuschaffen vermag. Wagners Bearbeitung und Umgestaltung der nordischen Heldensagen, die ihm lieb und vertraut sind, erscheinen ihm nämlich in wichtigen Punkten direkt als Verunstaltungen. Der eigentliche Held des Dramas, Wotan, kann bei ihm nie das Interesse wie Siegfried und Brünnhilde erwecken; seine Redseligkeit, seine Macht- und Ratlosigkeit stimmt so wenig mit den Charaktereigenschaften Odins, wie sich ihn der Nordländer vorstellt, überein. Ebenso geht es ihm mit Siegmund. Die alten Goten und Germanen waren keine Gefühlsmenschen wie dieser, nach ihrer Auffassung war es eines reifen Mannes unwürdig, sein Inneres bloßzulegen und von seinen Empfindungen viel zu reden (dies ziemte sich nur dem Skalden). Davon geben die alten Sagen, deren eigener Stil späteren Zeiten als ein unerreichtes Muster einer kräftigen, knappen und doch völlig erschöpfenden epischen Ausdrucksweise gegolten hat und wohl immer gelten wird, Zeugnis genug. Wagner scheint daher in seinem Bestreben, den in Konflikt mit der damaligen Gesellschaft geratenen Waelsung scharf zu zeichnen, zu weit gegangen zu sein, und sein Siegmund hat viel zu viel von einem modernen Menschen mitbekommen. Gegen diese Ansicht könnte eingewandt werden, daß der Charakter Siegmunds von allgemein menschlicher Wahrheit ist und in einem richtig geschauten Gegensatz zu den übrigen Charakteren der „Walküre" (dem der geistesverwandten Sieglinde selbstverständlich ausgenommen) steht, wodurch die bewegte dramatische Handlung erst möglich wird. Demgegenüber muß aber wieder gesagt werden, daß es entschieden falsch ist, das allgemein Menschliche an einer dichterischen Gestalt zum Zwecke einer Verteidigung ihrer Stellung im Kunstwerke hervorzuheben, wie es von den Realisten oft getan wird, und von den Wagnerianern besonders an schwächeren Stellen in den Wagnerschen Dramen. Zwar ist der berufene Musikdramatiker durch die Macht der Musik imstande, tiefer und eindringlicher als irgend ein anderer Künstler vom Seelenleben der handelnden Personen zu reden; aber nicht durch Verleugnen des Speziellen (an Zeit und Ort Gebundenen) wird er zum Allgemeinen, Typischen gelangen, sondern eben durch Entblößen des ganz bestimmten Zusammenhanges dieses Speziellen mit dem gemeinsam Menschlichen, aus dem es entsprungen. Wie wunderbar die Zeichnung und Ausführung seiner Charaktere in diesem Sinne Wagner sonst fast ausnahmslos gelungen ist, hier hat er nicht die Vollendung erreicht, meint unser Däne. Einen mitwirkenden Grund sieht er in einer gewissen, spezifisch deutschen Sentimentalität, die hier und da im Schaffen Wagners den Kopf hervorstreckt und der Persönlichkeit des Meisters nicht fremd gewesen ist. Dagegen würde es nie einem Nordländer einfallen, das Sinnliche im „Ringe" ernstlich zu tadeln, wie es vom „moralischen" Deutschland und sogar in Kreisen geschehen ist, von denen man es nicht hätte erwarten können. Dazu weiß er zu viel von der rohen Kraft der Völker des Altertums — von der gerade die Sage der Waelsungen ein beredtes Zeugnis ist — und hat zu große Achtung für die sorgfältige und schöne Art, womit Wagner alles in dieser Richtung Auffallende motiviert.

Was den Eindruck des rein Musikalischen bei Wagner betrifft, so wird er natürlich als gewaltig und überwältigend bezeichnet; doch hat seine oft ununterbrochene hochgespannte Leidenschaftlichkeit die Tendenz, zu ermüden; man fühlt, daß diese Musik gleichsam schwitzt und schwitzen macht, wie Nietzsche sich treffend ausgedrückt hat. Wo die übermäßige Anwendung von Chromatik und Enharmonik zugunsten einer möglichst einfachen Ausdrucksweise vermieden wird, erreicht Wagner oft, wie in den Meistersingern, das Allerhöchste. Während der dänische Musiker gewöhnlich findet, daß Wagner vornehmer hätte sein können, und daß er vielleicht eine im ganzen

genommen gesundere und abgeklärtere Kunst hätte hervorbringen können, wenn er in seiner Jugend sorgfältiger und anhaltender unter einem hervorragenden Lehrer die Komposition studiert hätte, so wird der absolute Laie von der Musik Wagners mitgerissen, wenn er nicht etwa von der ganzen Sache unberührt bleibt und ihr kalt gegenübersteht. Diese Gegensätze und krasse Meinungsverschiedenheiten begegnen uns immer wieder und bezeugen, wie groß Wagner war. Unser dänischer Kunstfreund wandert dagegen auf einem schönen Mittelwege und ist in seinem Verhältnisse zum Meister von seiner Auffassung zu dessen Persönlichkeit abhängig. Im Norden sympathisiert man nicht gerade immer mit dem Menschen Wagner — den man freilich auch nicht immer genügend kennt — und das mag der Hauptgrund sein, warum viele unter den gebildeten Dänen seiner Kunst innerlich fremd gegenüberstehen. Die Bewohner der wald- und seebekränzten dänischen Inseln sind zwar nicht kaltblütig, doch sind ihre Temperamente anders geartet und bewegen sich gewöhnlich durch die ganze Skala von einer schlichten und einfachen, von jedem Pathos freien Melancholie bis zu einer frischen, kräftigen, nie nervös überspannten cholerischen Gemütsart. Ein junger Seemann könnte wohl mit seinem Berufsgenossen in „Tristan und Isolde" anfangen:

Frisch weht der Wind der Heimat zu:
Mein irisch Kind, wo weilest du?

aber die Fortsetzung:

Sind's deiner Seufzer Wehen,
Die mir die Segel blähen?
Wehe, wehe, du Wind!
Weh', ach wehe mein Kind!

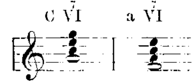
wäre bei ihm anders ausgefallen. So müssen wir uns mit dem Resultate begnügen, daß Wagner in Dänemark, wie überall, geliebt und geschmäht, von wenigen richtig verstanden wird. Die aber, die imstande sind, seine Kunst zu würdigen, werden ihn nie anders wünschen, wenn sie auch seine Schwächen entdecken; denn sie begreifen, daß er einer jener ganz Großen war, die die ganze, nicht verblendete Menschheit als Befreier und Wohltäter ehrt, und von denen in Jahrhunderten nur einer geboren wird.

* * *

Zum Schluß einige Bemerkungen über dänische Wagner-Literatur. Aus den obenstehenden Ausführungen geht es hervor, daß diese Literatur nicht gerade blühend sein kann. Nur wenige bedeutende Werke gehören ihr tatsächlich an. An dieser Stelle können wir uns nicht mit einzelnen Schriften beschäftigen — das Richard Wagner-Jahrbuch wird in seinem bibliographischen Teil sein möglichstes tun —, sondern wir wollen nur feststellen, was ihnen gemeinsam und charakteristisch ist. Nämlich: fast ohne Ausnahme ist diese Literatur den Federn aufrichtiger und verstehender Freunde der Wagnerschen Kunst entsprungen, was ihr ein einseitiges Gepräge gibt und was anderseits mit ihrem Entstehen in einer Zeit, wo der heftige Streit im Ausland sich bereits gelegt hatte, in Zusammenhang steht. Sie ist also aus dem Bedürfnis, für die Verbreitung und das Verständnis der Dramen des Meisters nach Kräften zu wirken, geboren, aber dies schließt nicht aus, daß sie oft eine sehr feinsinnige Kritik dieser Werke enthält. Hierin zeigt sich eine der markantesten Eigenschaften der nordischen Völker. Während der Südländer, wenn er kritisiert, meistens sein Opfer roh und kaltblütig ermordet, ist der Nordländer imstande, sogar starke persönliche Abneigung in den Hintergrund zu drängen, wenn es sich darum handelt, einem bedeutenden Künstler gerecht zu werden. Gegen eine Gewalttat, die jede Diskussion aufhebt, oder gegen eine öde Verhimmelung, die dem wirklichen Künstler nie zur Freude gereichen kann, setzt er sein einfaches Bestreben, dem Werke möglichst vorurteilsfrei entgegenzukommen. Und weil er von Natur aus kritisch veranlagt ist, kann er vielleicht seine Kritik nicht immer für den geeigneten Ort aufsparen, freut sich vielmehr vielleicht zu sehr über seine Fähigkeiten nach dieser Richtung hin. Aber immerhin: was er in Kunstfragen hervorbringt, trifft sehr oft den Nagel auf den Kopf und ist stets bemerkenswert und anregend (man lese z. B. die Schriften von Georges Brandes über Shakespeare). Daher glaubt der Verfasser auf dänische und überhaupt nordische Auffassung der Wagnerschen Kunst als für die Wagner-Forschung interessant hinweisen zu können.

Der Vierklang der sechsten Stufe.

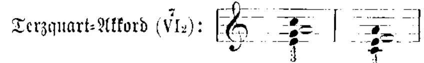
Von **M. Koch**, Königlicher Musikdirektor in Stuttgart.



Der $\overset{7}{VI}$ ist in Dur ein weicher, in Moll ein großer Vierklang.
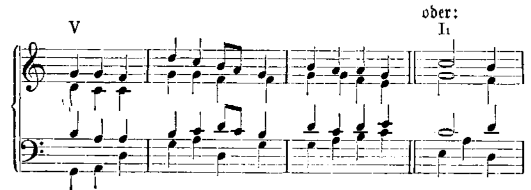
C dur: a moll:

Quintsext-Akkord ($\overset{7}{VI}_1$): 

Terzquart-Akkord ($\overset{7}{VI}_2$): 
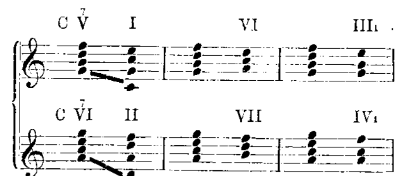
Sekund-Akkord ($\overset{7}{VI}_3$): 

Bei vorangehendem V fehlt in der Stammform mitunter die Quinte, wofür dann der Grundton oder die Terz verdoppelt wird, z. B.:
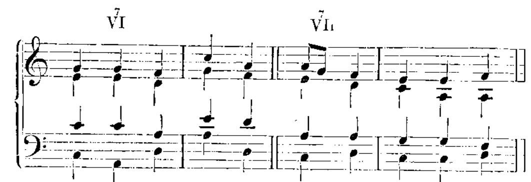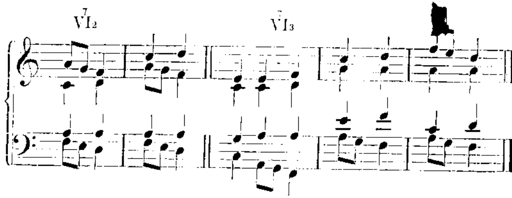


1. Auflösung.

Die wichtigsten Auflösungsarten ergeben sich aus folgendem Vergleich mit dem $\overset{7}{V}$:
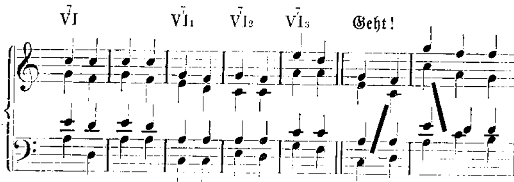


Die regelmäßige Auflösung erfolgt durch den eine Quinte tieferliegenden II. — Beispiele:
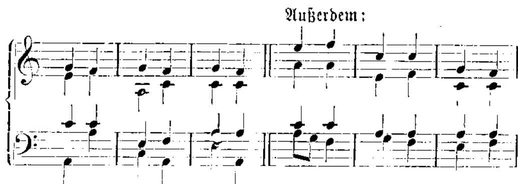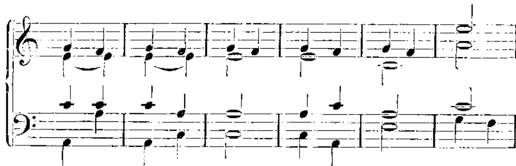




Uebernimmt ein Vierklang der 2. Stufe die Auflösung, so bleibt die Terz des $\overset{7}{\text{VI}}$ als vorbereitende Septime in derselben Stimme und Oktav liegen. Beispiele:



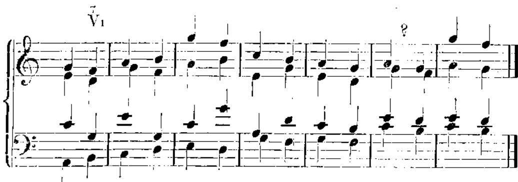
Der IV_1 in Oktavlage kann als Parallelklang des II auflösend an dessen Stelle treten, z. B.:
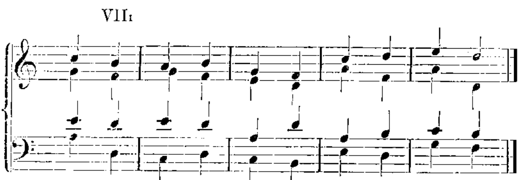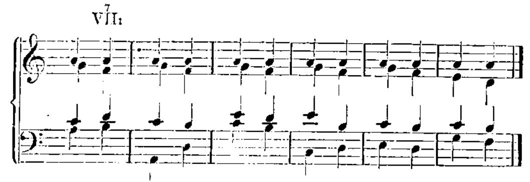


Auflösung durch den Vierklang der 4. Stufe, wobei die Quinte des $\overset{7}{\text{VI}}$ in den IV hinüber liegen bleibt:
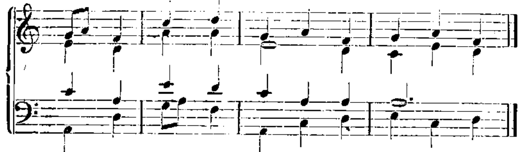


Auflösende Wirkung haben endlich noch die meisten der dissonierenden Dominantakkorde ($\overset{7}{\text{V}}$, VII, $\overset{7}{\text{VII}}$); die eine Septime geht dabei stufenweise abwärts über in die andere.
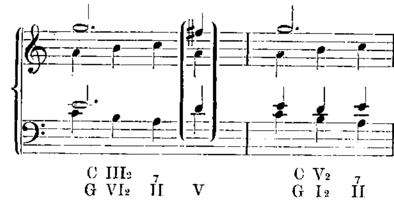






Die wenigen Fälle **freier** Behandlung beschränken sich auf eine verzögerte Auflösung der Septime, z. B.:
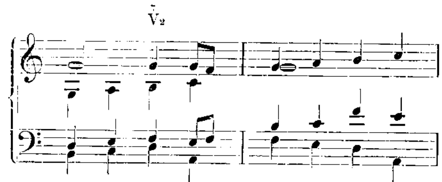


Bei Trugstillständen, wie



wird durch den Eintritt des III_2 und V_2 das Gefühl eines Tonalitätswechsels wachgerufen. Die ursprüngliche Tonart ist aufgegeben und G dur macht sich nun als Haupttonart geltend, so daß also nach dem Trugstillstand der C $\overset{7}{\text{VI}}$ als G $\overset{7}{\text{II}}$ erscheint, und die Septime g den Auflösungston fis verlangt.

Vorgebeugt kann dieser Tonalitätsgefährdung werden durch die Verbindung des $\overset{7}{\text{VI}}$ mit dem $\overset{7}{\text{V}}$ als Trugstillstandsakkord, z. B.:



(Fortsetzung folgt.)

Für den Klavierunterricht.

Unter diesem Titel sollen nun von Zeit zu Zeit in der Neuen Musik-Zeitung den Klavierunterricht betreffende Aufsätze erscheinen, die vor allem das Interesse unserer klavierlehrenden und -lernenden Welt zu erregen bestimmt sind; es soll über den Klavierunterricht im allgemeinen sowohl, wie über einzelne Werke speziell von berufener fachmännischer Seite in eingehender Weise gesprochen werden. Diese Erweiterung unseres Programmes wird voraussichtlich geeignet sein, den Beifall unserer verehrlichen Leser zu finden. Für die Mitarbeiterschaft auf diesem Gebiete haben wir den Professor der Akademie der Tonkunst in München, den kgl. bayr. Hofpianisten Herrn **Heinrich Schwartz** gewonnen, der die nun folgende Artikelserie mit einem Aufsatze „Ueber Czernys Schule der Geläufigkeit und anderes" einleiten wird. **Die Redaktion.**

Czernys Schule der Geläufigkeit und anderes.

I.

Kaum eines der Czerny'schen instruktiven Werke hat den Grad von Popularität erreicht wie seine „Schule der Geläufigkeit". Weder die „Kunst der Fingerfertigkeit", noch die „Schule des Virtuosen", noch andere Etüdensammlungen Czernys erfreuen sich der gleichen Verbreitung und Beliebtheit wie seine „Geläufigkeit". Wohl jeder Pianist, von Fach oder „aus Liebe", hat sich einmal mehr oder weniger mit ihr beschäftigt und damit das Fundament seiner Technik gelegt, wie alle wohl ohne weiteres bestätigen werden. Denn instruktiv im eminentesten Sinne muß diese „Geläufigkeit" genannt werden und heute noch, nachdem sie fast 100 Jahre zählt, hat sie von ihrem Renommee, eines der unerläßlichsten Bildungsmittel für den werdenden Pianisten zu sein, nichts eingebüßt. Trotzdem ihr in scharfer Konkurrenz oft sehr zugesetzt wurde, hat sie alle Neuerscheinungen — und deren sind nicht wenige — siegreich aus dem Felde geschlagen und ihren Platz fest behauptet. Ich möchte die Schule der Geläufigkeit auch in keinem Lehrplane missen oder durch ein anderes Werk ersetzt sehen, aber ich wüßte auch kein anderes zu nennen, das ihr völlig ebenbürtig wäre. Die große Zuneigung, die ich ihr bis heute bewahrt, ist vielleicht erklärlich durch liebe Erinnerungen an die Kindheit überhaupt. Als Kind mußte ich meine natürlich damals noch recht schwachen Finger an ihr kräftigen, meine Technik an ihr heranbilden. Daß mich ihr Studium besonders gefreut hätte, sei nicht behauptet; ich hegte, soviel mir noch erinnerlich, gerade keine Antipathie gegen sie (gegen musikalische Werke kannte ich dies Gefühl damals überhaupt noch nicht), aber ich „übte" sie nur wenig, d. h. durchaus nicht den strengen Anweisungen meines Herrn Lehrers gemäß. Ich war, unter uns gesagt, eigentlich ein fauler Schüler, der meistens erst kurz vor der Stunde sein Pensum sich aneignete. Allerdings hatte ich das Glück, fast täglich eine halbe oder ganze Stunde seitens meines Lehrers unterwiesen zu werden, so daß ich doch mindestens jeden Tag zu üben gezwungen war. Diese Art des Unterrichtes halte ich heute noch namentlich in den ersten Jahren für die allein richtige. Ein Kind darf sich beim Ueben nicht allzu lange allein überlassen sein; es stellen sich von Stunde zu Stunde Unarten und Fehler ein, zu deren Beseitigung dann wieder längere Zeit erforderlich ist. Also wöchentlich zwei Unterrichtsstunden haben lange nicht den Wert, als etwa jeden Tag eine halbe Stunde der Unterweisung durch den Lehrer.

Was Czernys „Geläufigkeit" anbetrifft, so teilt sie den Fehler aller seiner Werke, nämlich daß der Uebungsstoff nicht planmäßig festgelegt ist, daß nicht vom Leichten zum Schwereren fortgeschritten wird, sondern daß das Material etwas kunterbunt durcheinander liegt. Es wird niemand behaupten wollen, daß z. B. die erste Etüde der Geläufigkeit auch die leichteste wäre, wie man bei einem Studienwerke doch eigentlich erwarten sollte. Ich bin dafür, das Studium mit Nr. 6 (der Petersschen Ausgabe) zu beginnen und dann etwa Nr. 7 folgen zu lassen. Wie bei allem, was nicht Handwerk sein soll, ist es natürlich schwer, allgemein festzustellen, wie das Studium geregelt werden solle. Das ist doch von Fall zu Fall anders. Der Unterricht sei eben auch hier der Individualität des Schülers entsprechend. Es ist auch gar nicht nötig, daß jeder Schüler alle Etüden durchstudiere, es können verschiedene ohne Schaden weggelassen werden; welche? ist natürlich Sache der beiderseitig vorhandenen Intelligenz. Transpositionen vorzunehmen — selbstverständlich ohne Niederschrift — scheint mir in diesem Stadium der Entwicklung noch etwas verfrüht, da der kleine Schüler wahrscheinlich noch mit allen möglichen anderen Schwierigkeiten zu kämpfen haben wird, — indessen ausgeschlossen seien sie bei besonders begabten Kindern keineswegs, wie eben überhaupt stets das Gleichgewicht zwischen manueller Geschicklichkeit und allgemein musikalischer Ausbildung gewahrt werden soll. Welche Opfer an Zeit und Geld können hier gespart werden, ist der Lehrer sich der Größe seiner Aufgabe bewußt! Und wieviel Lust und Freude kann geweckt werden — und was das heißt für die fortschreitende Entwicklung, weiß jeder — sieht der Schüler seine Bemühungen von Erfolg gekrönt —; drum, der Unterricht sei kein bloßes gedankenloses Tastenschlagen, sondern der gewissenhafte Lehrer sei sich stets bewußt, daß ihm ein kostbares Gut anvertraut ward, dessen Eigenart zu hegen und pflegen ihm heiligste Pflicht sein müsse. Doch wie oft wird in unverantwortlicher Weise gegen diesen Satz gesündigt! Was soll man dazu sagen, daß, wie ich kürzlich erfuhr, in einer Erziehungsanstalt für Mädchen die Schülerinnen wegen Unfleiß, recte Faulheit, damit gestraft wurden, wie ihnen dies seitens der Lehrerin ausdrücklich bedeutet wurde, daß sie Bachsche Inventionen studieren mußten!? Horribile dictu. Solche Fälle stehen jedoch nicht vereinzelt da. Durch ein derartiges Vorgehen wird die dem Kinde angeborene Begeisterung für das Schöne systematisch getötet — den betreffenden Lehrern aber sei in christlicher Liebe — — verziehen, denn sie haben wahrscheinlich und hoffentlich keine Ahnung davon, welchen Schaden sie angerichtet. Ueberhaupt strafen in einer Sache, die nur durch Liebe gefördert werden kann. Als ob man zum Künstler geprügelt, wie etwa zum Ritter „geschlagen" werden könnte! Nein, ein Kind soll das Klavierspiel wirklich „spielend" erlernen, alle Methoden sind falsch, die geeignet wären, einem Schüler die Unterrichtsstunde verhaßt zu machen, er soll sich stets darauf freuen. Wie oft wird aber auch hierin gefehlt! Namentlich seitens unserer übereifrigen Klavierlehrerinnen, denen so oft Unterricht erteilen gleichbedeutend ist mit Stundengeben.

Unter letzterem verstehe ich gewissenhafte Ausfüllung der Zeit nach althergebrachter, stets gleicher Schablone, unter ersterem individuelle Art des Lehrens, wie sie sich von Fall zu Fall immer wieder neu ergibt. Das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler möchte ich dem vergleichen zwischen Arzt und Patienten. Was fehlt ihm? sei die Hauptfrage, die den Lehrer beschäftigt. Es fehlt ihm nichts, wird wohl selten vorkommen. Den Kranken, alias den Schüler von seinen, mitunter verschiedenen Gebrechen zu heilen, sei sein Augenmerk. Mangel an Rhythmus und Takt ist so ein weitverbreitetes Leiden, namentlich seitens unserer weiblichen studierenden Jugend, Mangel an Tonsinn, d. h. Gefühl für Farbe im Anschlag ein zweites, denen sich manch andere anschließen. Wie die Krankheit, dementsprechend sei natürlich auch die Auswahl der Arznei; dem schwachen Rhythmiker gebe man dieses leidenstärkende Mittel, etwa einen Ph. E. Bach, einen Händel, einen Beethoven. Chopin und seine Schule müssen bis zur völligen Heilung — ob diese zwar möglich, bleibt fraglich — vermieden werden. Bei Erkrankungen des Tonsinnes wird sich die Sache wohl umgekehrt verhalten. Ein herrliches Allheilmittel ist Mozart; er ist für alle Kranke und prophylaktisch auch für die Gesündesten. Doch im Ernste gesprochen, an Mozart läßt sich vor allem Geschmack studieren und den auszubilden erscheint mir weit wichtiger als der peinlichste Fingerdrill. Man halte doch stets im Auge, Musik zu treiben und nicht Akrobatik der Finger. Die Zeiten, zu denen dies letztere Hauptzweck war, liegen gottlob weit hinter uns und niemand wird ihre Wiederkehr wünschen. (Mozart nannte bekanntlich Clementi einen bloßen Mechanikus, der um keinen Kreuzer Geschmack und Gefühl besitze.) Aber zur Hebung eines geschmackvollen Klavierspieles kann noch viel mehr geschehen. Dem Instrumente jederzeit einen wahrhaft edlen Klang zu entlocken, mit anderen Worten, einen schönen Anschlag zu bilden, darauf müßte noch mehr Wert gelegt werden. Unsere Kunstwerke von Instrumenten, z. B. ein Blüthner, sind dessen in wirklich staunenswerter Weise fähig, so daß es nur Sache des Spielers ist, diese Eigenschaften ins rechte Licht zu stellen. Klavierspiel ohne geadelten Anschlag ist mir ein Greuel. Es ist nur Geklimper. Und wie oft, auch im Konzertsaal, kann man dergleichen hören! Erachte ich nun den wohlausgebildeten Anschlag für einen der wichtigsten Faktoren der Vortragskunst, so nicht minder eine sinngemäße Phrasierung. Doch darüber ein andermal.

Prof. **Heinrich Schwartz** (München).

Wiedereröffnung der Oper in Paris.

Von **Amédée Boutarel** (Paris).*

Unsere **Oper** hat ihre Pforten am 25. Januar wieder geöffnet, nach 24tägiger Unterbrechung, die durch einige notwendige Arbeiten im Innern bedingt worden war. Was sich in dieser kurzen Zeit machen ließ, war in erster Linie ein ziemlich oberflächlicher Aufputz der zur Verzierung dienenden Ornamentik des Saales. Ernstliche Verbesserungen konnten nicht in Betracht gezogen werden, da sie große Kosten verursacht hätten, ohne den hauptsächlichen Uebelständen abhelfen zu können. Die Oper, deren Grundstein im Juli des Jahres 1861 gelegt worden war, hatte in der Folge solche finanzielle Schwierigkeiten durchzumachen, daß der Bau erst 1874 fertig wurde, nachdem Privatpersonen die fehlenden Summen vorgestreckt hatten. Zwischen 60 und 80 Millionen hat dieses Gebäude gekostet und entspricht trotz seines äußern pompösen Aussehens, der großartig angelegten Treppe, der innern geräumigen Gänge, die aber labyrinthartig in die Kreuz und Quere führen, seiner musikalischen Bestimmung nicht im mindesten. Ueber einer Wasserfläche erbaut und gegen Einsickerungen durch gewaltige Betonmassen geschützt, welch letztere in der Form von umgekehrten Gewölben gemauert sind, läßt sich keine ins Fundament greifende Veränderung ohne äußerste Schwierigkeiten vollziehen, und das erklärt die Unmöglichkeit, der Stellung des Orchesters die Lage zu geben, wie es den modernen Ideen gemäß in Bayreuth, München, Weimar und andern deutschen Städten getan worden ist. Man hat sich zufriedengeben müssen, den dem Orchester zugeteilten Platz um ungefähr 25 cm tiefer legen zu können, und diese Veränderung scheint nicht einmal sehr glücklich ausgefallen zu sein. Es fehlt unserem Raum nach- wie vorher der Zusammenhang der Klänge; die Töne teilen, trennen sich, erklingen vereinzelt, anstatt daß sie sich ergänzten, gegenseitig verstärkten und in reicher Fülle erschallten. Dies ist zweifellos ein Grund, der es beinahe jedem Werke, das in diesem Gebäude seine Uraufführung erleben sollte, an einem befriedigenden künstlerischen Erfolg fehlen ließ. Nicht ein einziges konnte sich nachher längere Zeit auf dem Spielplane erhalten, mit Ausnahme von Samson und Delila, Sigurd, Tannhäuser, Lohengrin, die Walküre, Siegfried, Tristan und Isolde und die Meistersinger, die mit schon anderswo erworbenem Ruhme vor das Publikum treten konnten. Gewisse Verleger in unserer Stadt wissen das so gut, daß sie die Annahme einer neuen lyrischen Komposition systematisch verweigern, wenn sie für die Oper bestimmt ist.

Läßt nun das neue Unternehmen der Herren **Messager** und **Broussan** eine Hoffnung für eine bessere Zukunft in uns keimen? Wir wünschen es aufrichtig, ohne uns aber allzugroßen Illusionen hinzugeben. Ein Hauptfehler der früheren Direktionen lag in den zu „selbständigen“ Dekorationen der Bühne. Wenn es sich um Werke handelt, deren Musik allgemeine, jeder Psychologie bare Gefühle ausdrückt, mag eine zu den Situationen **annähernd** passende Ausstattung genügen; aber für Schöpfungen, wie z. B. der Freischütz, Tristan und Isolde, darf die Dekoration nicht für sich selbst existieren; ihre Schönheit muß sich anpassen, sich unterordnen und eine Poesie, einen intimen Zauber entfalten, die in innigstem Zusammenhang mit dem lyrischen Werke stehen. Sie muß vollkommen mit der Handlung übereinstimmen, die Gedanken der Schauspieler weiterfolgern, für sie sprechen, der Spiegel ihrer Gefühle sein und auf den Zuschauer in derselben Weise wirken, wie der Text und die Musik unzertrennlich sind. Wie auch auf dem Gebiete der Malerei jede Einzelheit eines Gemäldes den Hauptgedanken unterstreicht, ihn durch neue Elemente verstärkt und dadurch dem stillgesammelten Beobachter den höchsten, vollkommenen Genuß vermitteln wird. Nun ist zu bemerken, daß in unserer Oper die Kulissen von talentierten, sachverständigen Künstlern ausgeführt sind, aber wenn man diese Maler, diese Zeichner fragen würde, welchen Gefühlen, welchen Seelenzuständen die mit solcher perspektivischer Genauigkeit verfertigten Gemälde entsprechen sollten, so wären sie sehr erstaunt. Das kann man an den Ausstattungen von Tristan, vom Freischütz, um nur diese zu erwähnen, deutlich sehen. Sie sind nichts weiter als ein geborgtes Futteral, worin man die Werke hineingezwängt hat. Nichts lebt darauf; alles ist Marmor, Stein oder Eis. Isoldens Tod ist wohl das auffallendste Beispiel in dieser Hinsicht; ebensowenig natürlich, wie plastisch großartig.

Die neue Direktion hat ein Hauptaugenmerk auf die Dekorationen der Oper gerichtet. Sie hat die zum „Faust“ erneuert, denn man hat zur Feier der Wiedereröffnung Gounods Oper gespielt, obgleich diese Wahl, man muß es gestehen, von keiner besonderen Bedeutung war. Sie läßt sich einigermaßen erklären, wenn man bedenkt, daß Gounod im Jahre 1859 mit der Komposition des Faust unter dem wahrscheinlichen Einfluß von Lohengrin und der Schumannschen Werke eine neue fruchtbringende Bahn betrat, indem er das freie Rezitativ durch die rhythmische Melodie ersetzte und seinen musikalischen Sätzen eine solche Leichtigkeit, eine solche Geschmeidigkeit verlieh, daß sie in einschmeichelndem Wohllaut, ohne prosodische Fehler, ohne Schwülstigkeit das gesprochene Wort begleiteten, im Gegensatz zu den Werken eines Meyerbeer, eines Halévy. Faust war also vor bald 50 Jahren ein interessanter Versuch auf dem Gebiet des Strebens nach dramatischer Wahrheit. Er ist noch heute die Oper, die in Paris die größten Einnahmen sichert. Das mag die Herren Messager und Broussan bewogen haben, uns das alte Werk in neuem Kleide wieder vorzuführen und sich dabei aller technischen Mittel zu bedienen, die die Gegenwart für die glänzende Inszenestellung einer Oper geschaffen hat.

Ist diese Wahl glücklich ausgefallen? — Die neuen Dekorationen sind vollkommen künstlerisch; sie bilden eine Serie prächtiger Gemälde. Die Kostüme sind nach Bildern von Cranach, Wohlgemuth und Albrecht Dürer verfertigt worden; alles ist lebendig, malerisch und würde ausgezeichnet zu einer Musik wie — „Fausts Verdammung“ passen! Gounods Oper aber schaden sie enorm, denn er ist nicht eine musikalische Uebersetzung der „Volksbücher“ von Joh. Spieß (1. Jahrgang um 1587 veröffentlicht) und von Widmann (1599). Der Komponist hat sich einzig und allein an Goethes Faust inspiriert und empfand sogar nur für die Gretchen-Episode lebhaftes Interesse. Deshalb hat Deutschland in seinem Werk einen weiblichen Faust sehen wollen, eine graziöse französische Blume von zarten, frischen Farben und gab ihm den Namen „Margarethe“. Und nun mußte gerade das Streben nach Wahrheit in der Dekoration dazu dienen, den künstlichen musikalischen Charakter des Faust zu verstärken. Es bietet sich uns heute in der Oper eine Reihe interessanter Bilder und neben ihnen entwickelt sich die Partitur, ohne daß sich beide vereinigen könnten, um einen Gesamteindruck auszuüben. Das Mißverhältnis ist augenscheinlich; statt eines Ganzen haben wir einen Antagonismus, und diese Gegenwirkung tritt oft mit unbegreiflicher Bewußtlosigkeit zutage. Wir haben im Faust ein notwendiges charakteristisches Merkmal: das Spinnrad. Goethe hat das wirkliche Gretchen in Frankfurt spinnen sehen: „Gretchen saß am Fenster und spann . . . . Gretchen, die bis diesen Augenblick fortgesponnen hatte, stand auf und setzte sich wie gewöhnlich ans Ende des Tisches.“ Schubert hat diese Vision volkstümlich gemacht. Das Spinnrad ist das reizende Merkmal des liebenden, arbeitenden, jungen Mädchens. Es erlaubt ihm seine jugendlich schönen Glieder in sittiger Anmut bewegen zu können. Gounod hat diesen Reiz auch empfunden, denn er läßt in seiner Partitur die Musik vor dem ersten Auftreten Gretchens vermittelst eines Violintrillers und den ihn begleitenden Harfentönen das Summen des Spinnrades nachahmen, während das Motiv des kommenden Liebesduetts im Basse ertönt. Ohne das Spinnrad ist Gretchen das Gretchen nicht mehr. Und doch hat man es in unserer Oper weggelassen. Man wollte in dieser Hinsicht Goethe, Schubert und selbst Gounod vergessen und hat uns Margarethe in einer Gartenlaube mit einem Rosenstrauß in den Händen präsentiert. Arme, unzeitige Rosen! Wer schafft uns das bescheidene Spinnrad wieder zur Stelle, und was sagt uns jetzt die Musik des Komponisten? — Für die Szene im Dom haben wir noch ein authentisches Zeugnis, jenen Satz in „Wahrheit und Dichtung“: „Da ich ein Vorwand, sie im Hause zu sehen, weder finden konnte noch suchen mochte, ging ich ihr zu Liebe in die Kirche und hatte bald ausgespürt, wo sie saß.“ Bei uns sitzt Margarethe nicht mehr in ihrer Bank, sondern kniet in der Mitte des Münsters wie eine öffentliche Büßerin. Die reizende Auffassung Ary Scheffers gilt nicht mehr. Wir wohnen einer öffentlichen Sühnung bei, die von besserer Wirkung gewesen wäre bei weniger Schauausstellung und mehr Menschlichkeit.

So haben gerade dieses Mal die in bester Absicht vorgenommenen Verbesserungsversuche mißlingen müssen, weil die Musik des Faust, selbst keiner tieferen Lebensauffassung entsprechend, in den neuen Rahmen nicht paßt. Sehen wir gar auf der Bühne ein Kirchweihfest, wie Rubens es geschaffen hat, wo sich das Volk in höchster Lust, in übersprudelnder, freudentaumelnder Lebendigkeit dem tollen Tanz ergibt, und spielt zugleich das Orchester ganz korrekt die blassen, unschuldigen Trinklieder Gounods, den Salonwalzer, den Balletänzerinnen im kurzen Kleide kunstgerecht tanzen, so empfinden wir den unangenehmen Kontrast als eine Ironie. Der Zwiespalt wird immer größer: in der Walpurgisnacht, wie im Soldatenchor wetteifern Gegensätze, um der freundlich gefälligen, wenn auch allzu künstlichen Musik zuletzt zu bitterm Schaden zu gereichen. „Musique de Lorette“, sagte scherzend Berlioz, wenn er von Gounods Faust sprach; eine Musik also, welche für Persönlichkeiten wie sie Gavarni, Daumier und andere Karikaturenkünstler gezeichnet haben, bestimmt war. Wir verstehen aber den Sarkasmus, denn er war berechtigt. Seit 30 Jahren waren Berlioz' eigene „8 Szenen aus Faust“, seit 13 Jahren „Fausts Verdammung“ geschrieben, und harrten noch vergeblich ihrer Auferstehung.

Die Herren Messager und Broussan haben gehofft, durch die Erneuerung der Kulissen und durch Einführung realistischer Elemente auf der Bühne die Partitur des Faust, deren Lebenskraft etwas zu sinken scheint, neu zu beleben. Sie haben auch versucht, die allzu auffallenden Runzeln in einigen Melodien vermittelst Ausspinnung und Ausrundung zu glätten. Der Faust ist dehnbar genug, um solche Wandlungen durchmachen zu können; er hat im Jahre 1869 beim Uebergang vom lyrischen Theater an die Oper zum ersten Male Charakter gewechselt, und sein Walzer, der anfänglich nur ein kleines Liedchen war, ist ein Chor geworden und dient in seiner Verlängerung zur Entfaltung des Balletts.

Nach Faust sind „Lohengrin“, die „Hugenotten“, „Rigoletto“, „Coppelia“ auf dem Spielplan aufgetaucht. Die Oper hat ihren langsam majestätischen Kreislauf wieder begonnen. Vergeblich harrten wir bis jetzt der Werke, deren Aufführung die Bestätigung gediegener

---

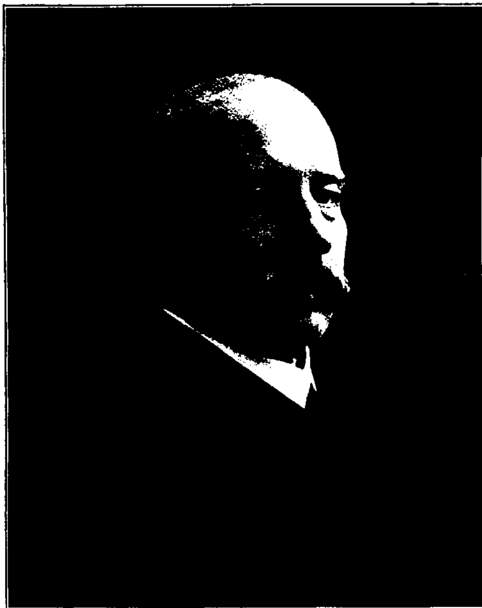
* Wir können unsern Lesern bei dieser Gelegenheit mitteilen, daß wir den bekannten französischen Musikschriftsteller als Mitarbeiter und Pariser Korrespondenten der „Neuen Musik-Zeitung“ gewonnen haben. Red.

Prinzipien sein würde: „Benvenuto Cellini“, die „Trojaner“ von Berlioz, „Fidelio“, „Armida“ oder die „Vestalin“ von Spontini. Ist es nicht einleuchtend, daß sich unter diesen Umständen viele Musiker und mit ihnen ein ernster denkendes Publikum der Oper mehr und mehr entfremden? Und doch wäre es wirklich zu wünschen, daß dieses Theater, das der französischen Nation mit jeder Aufführung 5000 bis 6000 Frs. kostet, zu einer leuchtenden Stätte wahrer, erhebender Kunst gedeihen möchte.

Anton Smareglia und seine Oper „Istrianische Hochzeit“.

Von Dr. Max Dietz (Wien).

Wien hat ein musikalisches Ereignis gehabt. Einer der hervorragendsten lebenden Tondichter, ein vollblütiger Opernkomponist hat einen stürmischen Erfolg errungen. In der Volksoper, die unter der energischen Leitung des Direktors Simons immer höheren Kunstzielen zustrebt, ist am Neujahrsabend zum überhaupt erstenmal in deutscher Sprache Smareglias „Istrianische Hochzeit“ in glänzender Vorführung in Szene gegangen. Man glaubte sich nach Schluß der Oper in südlichere Regionen versetzt, so warm und begeistert klang der Beifall. Ward doch der halbblinde Komponist mehr als zwanzigmal mit den Darstellern hervorgejubelt, so packend war der Eindruck des ernsten, grundgediegenen Werkes. Diesen durchgreifenden Erfolg verdankt die Oper der geschickten Anlage des Textbuches und ganz besonders der meisterhaft ausgeführten, frischquellenden, erfindungsreichen Musik Smareglias, eines Küstenländers italienischer Zunge, in Pola 1854 geboren, in dessen Adern sich italienisches und südslawisches Blut vermischt. Sein Vater war aus Dignano in Istrien gebürtig, seine Mutter, eine Kroatin, namens Stiglich (sprich Stiglitsch) aus Lovrana bei Abbazia. Der Stammsitz der Smareglias war Carnia im gebirgigen Friaul, von dort her zog der Großvater nach dem Küstenland. Anton Smareglia wendete sich erst mit 16 Jahren der Musik zu. Das begeisterte Anhören von „Don Juan“, „Fidelio“ und namentlich der „Meistersinger“ in der Hofoper zu Wien hat ihm den Entschluß leicht gemacht. Er betrieb musikalische Studien bei Faccio im Mailänder Konservatorium, blieb aber in der Hauptsache Autodidakt, der in emsigem Studium sich zum Meister ausbildete. In Paris fand seine 1878 im Trocadero aufgeführte symphonische Dichtung „Leonore“ viel Anerkennung und erhielt das Lob Gounods. In Italien errang er mit den Opern „Preziosa“ (Mailand 1879) und „Bianca da Cervia“ (Mailand 1882) weittragende Erfolge. Weniger sprach in Venedig 1887 „Rè Nala“ an. In ehrenvollen Ruf hat ihn diesseits der Alpen „Der Vasall von Szigeth“ (Wien 1889) gebracht, der auch in New York im Metropolitantheater gesungen ward. Ihm folgten die Meisterwerke „Cornill Schut“ (Prag 1893, auch in Dresden, Wien und Triest mit namhaftem Erfolg gegeben), „Istrianische Hochzeit“ (Triest 1895, die auch in Prag und Rom in Szene ging und namentlich in Venedig Triumphe feierte) und „Der Nachtfalter“ (Venedig 1897, der hier, in Rom und Triest durchschlagenden Erfolg davontrug). Seine letzte große Schöpfung ist „Oceana“, (im Scalatheater in Mailand 1903 aufgeführt). Gegenwärtig arbeitet er an der Oper „L'abisso“ (Der Abgrund), auf die er große Hoffnungen setzt.



Anton Smareglia.
Hofphot. Victor Angerer, Wien.

Smareglia hat die Kunst mit wahrhaft wertvollen Gaben bereichert. Das ist einmal einer, bei dem das Können dem hohen Wollen die Wage hält, der eine Oper als einheitliches Ganzes schafft von edler Haltung in klaren, schönheiterfüllten melodischen Linien — ganz danach geartet, manchen komponierenden Modegecken zum Verstummen zu bringen, manch glitzerndes Irrlicht auszulöschen. Eine kernmusikalische Natur ist er den Jungitalienern und Jungfranzosen an geistiger Potenz weit überlegen. Seine Musik bricht aus den Tiefen einer reichbegnadeten Künstlerseele hervor. Sie buhlt und blendet nicht, haßt leere Redensarten, verschmäht Flitter und Tand. Fern liegen ihr die verbrauchten Handwerksgriffe der Fa presto-Technik, die Mätzchen des industriellen Verfertigers. Smareglia verachtet jede Art von Gaukelei. Die Kunst dieses berufenen Tondichters ruht selbstsicher auf dem Grunde des dauernd Wertvollen. Sie bringt, ein glückliches Ergebnis tiefer Ueberlegung und gesunder Inspiration, in der wahrheitstreuen Schilderung rührender menschlicher Schicksale, eine poetische Idee auf einfach edle und natürliche Art zu vollem Ausdruck. Das hat Sophisten, deren Herz nur mit mattem Schlag dem Fluge seiner Phantasie zu folgen vermag, den Anlaß zur lächerlichen Behauptung gegeben, daß ihm gewisse Bühnenkniffe und Tricks, sie meinen wohl nach Art der Kulissenreißer, versagt sind, weil . . . nun weil sie ihm nicht liegen. Die solches wähnen, haben keinen Begriff von der Willensstärke und Ueberzeugungskraft eines wahren Künstlers, der sich nun einmal zu Zugeständnissen, die er seiner unwert erachtet, nicht herbeiläßt, sondern sein Ideal, das hier mit der Schönheitslinie zusammenfällt, treu und sonder Wank verfolgt. Smareglias Musik zeichnet sich durch echt dramatische Führung aus, sie birgt Lebensfülle und entfaltet häufig intensiven melodischen Reiz. Das muß einmal gesagt werden, um über sein Verdienst ins reine zu kommen.

Und noch etwas muß, bevor wir den Einzelheiten des inhaltsvollen Werkes näher treten, zur Erörterung gelangen. Ein leichtfertig erhobener Vorwurf, der, wenn er berechtigt wäre, den Wert seiner Kompositionen im Ernste antasten würde, soll die verdiente Abfertigung erfahren. Man hat die Selbständigkeit seiner Erfindung angezweifelt. Das wird nun von Vielen, die die Mühe eines tieferen Eindringens scheuen oder diesem bedeutsamen Tondichter voll nachzufühlen außer stande sind, eifrig nachgeredet. Darüber muß Klarheit geschaffen werden. Smareglia ist an Ursprünglichkeit gewiß weder mit Verdi, noch mit Wagner zu vergleichen, auch Gounod gegenübergehalten, zieht er in diesem Punkte den Kürzeren. Allein was verschlägt dies? Die Epoche der großen musikalischen Erfindergenies ist vorüber, das wissen wir doch alle. Mit diesem Maßstabe kann man die jüngeren Tonmeister überhaupt nicht messen, weil keiner ihn verträgt. Der Grund hiefür ist leicht zu finden. Sind doch zwei Jahrhunderte reichsten Schaffens aller musikalischen Kulturvölker vorausgegangen, das zumeist oder ausschließlich die melodische Erfindung zum Ziele hatte. Die mannigfachen Möglichkeiten dieser Ausdrucksweise erscheinen heutigentags nahezu erschöpft, auch Komponisten von bester Begabung ist es schwer gemacht, in dieser Beziehung viel Originalität zu zeigen. Wer unter den jetzt Schaffenden kann durchaus originell heißen? Wessen Werke sind unbeeinflußt durch andere Meister und von Anklängen gänzlich frei? Das Verdienst der heutigen Musik liegt wesentlich in der Ausführung, nicht in der Urerfindung, in der sinngemäßen und eigenartigen Verwendung insbesondere der harmonischen, kontrapunktischen und orchestralen Mittel, in der satteren Färbung der an sich weniger eigentümlichen melodischen Zeichnung durch diese, in der reichlichen Bekleidung und Ausschmückung des gegen früher kärglicheren melodischen Grundstoffes durch subtile Harmonik und überfeinerte Instrumentation (was übrigens oft eine Intensitätssteigerung des melodischen Ausdrucks bewirkt), endlich in der Verschmelzung all dieser verschiedenartiger musikalischer Faktoren zur einheitlichen Totalwirkung, woraus dann etwas relativ Neues und Selbständiges hervorgeht. Das sind die Richtlinien, die allem heutigen Schaffen mit Naturnotwendigkeit durch den Entwicklungsgang der Tonkunst gezogen sind, innerhalb welcher sich die Kompositionstätigkeit der Lebenden vollzieht. Kein Wunder, wenn bei ihnen die harmonischen, polyphonen und orchestralkoloristischen Kombinationen ein erdrückendes Uebergewicht über das eigentlich melodische und gesangliche Element gewinnen.
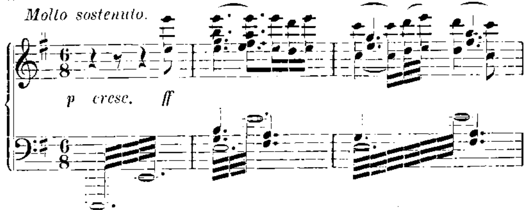
Letzteres ist bei Smareglia nicht der Fall. Er kehrt sich von der Tradition nicht starrsinnig ab, ein guter Teil davon, just ihr Bestes, wird in verjüngter Gestaltung in seinem Schaffen lebendig. In seiner Musik tritt neben dem großen harmonischen Reichtum und der Vielfältigkeit an orchestralen Klangfarben oft überraschend die starke melodische Ader hervor, die eine Fülle von eigenen Wendungen und Akzentuierungen aufweist. Auch da braucht er keinen Vergleich zu scheuen, übertrifft sogar die meisten heutigen Tonsetzer um ein Erkleckliches. Seine Melodie hat, wo sie sich voll ausbreitet, Glanz, Wärme und
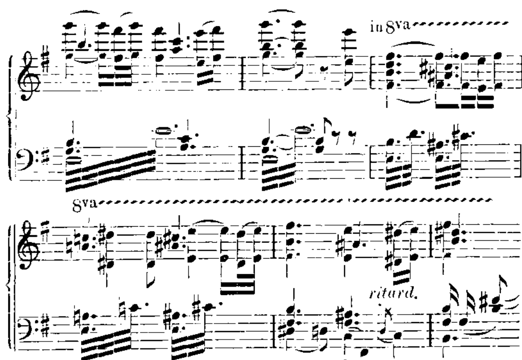
hinreißenden Schwung. Wenn mitunter eine melodische Tongruppe an „schon Dagewesenes“ erinnert, welchem Vernünftigen fiele es ein, daraus Kapital schlagen zu wollen? Sehet doch bei Händel oder Mozart nach, wie reichlich sie ihre Vorgänger und Zeitgenossen ausgenützt haben, ohne daß ihr Ruhm dadurch gemindert wäre. Warum gerade bei Smareglia den Spießigen spielen, wo doch das Ganze des Kunstwerkes eindrucksvoll und entschieden eigenartig anmutet! Man nehme nur die Hauptwerke dieses Tondichters durch: „Cornill Schut“, „Der Nachtfalter“ (La Falena) oder „Istrianische Hochzeit“, und huldige dreist dem dilettantischen Sport der Reminiszenzenjägerei. Man wird nicht weit kommen. Ab und zu mag man Aehnlichkeiten der Melodie mit einem der drei vorhin genannten Meister gewahren, vereinzelte leidenschaftliche Akzente herausfinden, die der Ausdrucksart Verdis verwandt sind, einige lyrische Heimlichkeiten, die an Gounod streifen, etliche dramatisch spannende Motive, die sich Wagner annähern, aber doch durch mancherlei Abweichungen individuelle Züge nicht vermissen lassen. Man wird bald einsehen, daß die geringe Ausbeute die Mühe des Vergleichens nicht lohnt, und das aussichtslose Unterfangen aufgeben. Mit solch leerem Gerede, das den Mangel eines tieferen Verständnisses verrät und nur eine Verdrehung des wahren Sachverhalts bezweckt, bleibe man uns vom Halse. Es verfängt nicht bei denen, die das überragende Verdienst dieses Elitemusikers zu würdigen wissen, es trifft nicht einen Komponisten, der aus tiefer Seele heraus schafft.

Seelenvoll ist die wahre Bezeichnung für die Art Smareglias. Eine innerliche Kunst lebt sich in seinen Schöpfungen aus. Diese Grundeigenschaft hindert ihn keineswegs, an rechter Stelle packende Bühnenwirkung zu erzielen. Doch ist das tiefe lyrische Vermögen wohl der Kernpunkt seines Wesens und bildet die hauptsächlichste Eigennote seines Schaffens. Diese so seltene Gabe der Verinnerlichung der Charaktere und Situationen macht seine Opern für tiefer Fühlende sehr anziehend und verleiht ihnen einen ganz besonderen Wert. Man kann von Smareglia rühmen, er habe den Ausspruch des Aristoteles, der von der Musik meint, sie sei „die am meisten ethische unter allen Künsten“, zur Wahrheit gemacht. Seine Hauptwerke hinterlassen einen reinen, ungemischten Eindruck, der sich bei öfterem Anhören noch verstärkt. Sie entstammen einer innerlichst harmonisch gestimmten Natur, der nichts Menschliches fremd ist, die tiefes Leid kennt, die Sprache der Leidenschaft meistert und insbesondere das Glück der Liebe in warmen, gefühlseligen Tönen preist, jene wohltätige Illusion, die gar vielen das Leben erst lebenswert erscheinen läßt. All diesen Stimmungen verleiht seine meist sehr kunstvoll ausgeführte Musik einfachen und überzeugenden Ausdruck.

Sein musikalischer Stil stellt eine Art Versöhnung (ein Philosoph würde sagen Synthese) von deutscher und italienischer Opernrichtung dar. Auch ein leiser slawischer Einschlag kommt hinzu, der ihm einen ausgesprochen schwärmerisch-sehnsüchtigen und elegischen Charakter einprägt. Auffallend wenig vertreten ist bei ihm der französische Einfluß, der doch seiner Darstellungsweise im Sinne einer möglichst scharfen Kontrastierung zustatten käme. Auf ähnliche Weise möchte man bei Auber im allgemeinen mehr deutschen, bei Méhul wieder mehr italienischen Einfluß hinzuwünschen, doch ist vielleicht gerade darum die Individualität dieser Meister so ausgeprägt. Smareglia gibt sich musikdramatisch als Italiener, aber als einer, der durch den hohen Wogengang und die reißenden Stromschnellen der Wagner-Flut heil hindurchgesteuert ist. Es lebt in seiner Melodiefreude ein ans Klassische gemahnender Zug, der durch die Beeinflussung seitens des neudeutschen Tondramas ins modern Romantische umgefärbt ist. In der Verschmelzung dieser beiden, vielfach entgegengesetzten Richtungen liegt ein weiteres Stück Eigenart. Bei anderen Komponisten wäre die Gefahr des Auseinanderfallens der hier engverknüpften Elemente nahegerückt, bei ihm erscheint indes diese Fusion wie etwas Naturgemäßes, Selbstverständliches, gewissermaßen Organisches. Voll glühender Begeisterung hat er sich in die Wagnersche Tonwelt eingelebt, während instinktiv doch vorwiegend der italische Kunstgeist sein Schaffen beherrscht. Die innige Durchdringung des melodischen und harmonischen Prinzips gibt den Gebilden Smareglias einen eigenen Reiz. Fließende Melodik, sinnliche Schönheit und charakteristischer Ausdruck sind da verbunden. Trotz des Hanges zur Träumerei tritt in seinen Opern eine durchgreifende Belebung zutage, die sich an den dramatischen Höhepunkten zu voller Straffheit der Diktion steigert. Wenn Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens nach Schumanns Glauben des Künstlers Beruf ist, dann hat kaum einer der heute Schaffenden ihn so treulich erfüllt wie unser genialer Landsmann aus Pola.
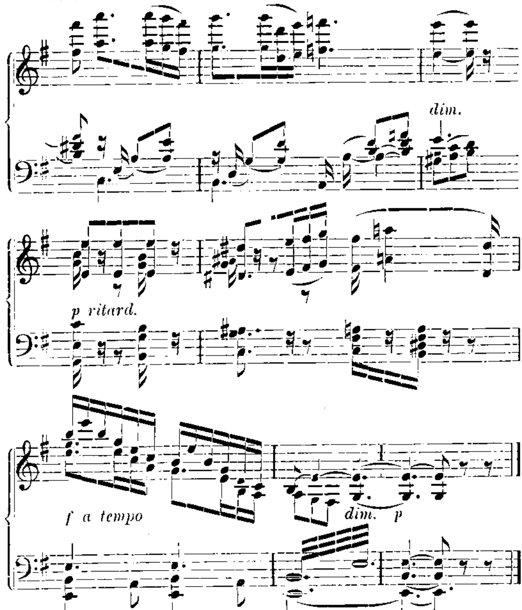
Und bei so viel Sinnigkeit, welcher erschütternden Gewalt und nervigen Kraft ist er fähig! Gleich der Anfang des einleitenden Vorspiels erweist es.
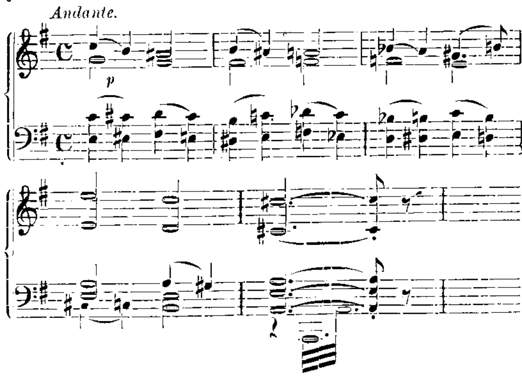




Da hören wir die verzweifelte Klage des unglücklichen Lorenzo. In heftigem Ungestüm setzt über einem Orgelpunkt scharf betont eine markige Melodie ein, aus der Zorn und Wut getäuschter Liebe spricht.

Sie fährt in hochgeschwungenem Zuge fort und leuchtet auf im leidenschaftlichen Feuer des Schmerzensausbruchs.



Hochoriginell ist das anschließende Trugmotiv, das den Kernpunkt der ganzen Handlung versinnbildlicht. Seltsame Harmonien erklingen, wie trugspinnend, oben Oboen, unten Fagotte, in den letzten zwei Takten verstärkt durch ein Horn, zuletzt Paukenwirbel.



Wie dramatisch und musikalisch zugleich! Welche Macht der Kombination offenbaren diese ureigentümlichen Akkordfolgen, die bei näherem Zusehen in vierfachem (!) Kontrapunkt gesetzt sind! Sämtliche Stimmen können beliebig untereinander vertauscht werden, jede kann folglich als Ober-, irgendwelche Mittel- oder als Grundstimme fungieren. Kein Zuhörer hat hievon auch nur die leiseste Ahnung, niemand würde solches an einer dramatisch so bedeutsamen und koloristisch überraschenden Stelle vermuten. Was bei andern als Ausfluß leerer Klügelei erschiene, hat bei Smareglia einen zwar ganz eigenartigen und stark kennzeichnenden, doch dabei natürlichen und volltönenden Klang. Er besitzt das große Kunstgeheimnis, hohes Können zu offenbaren und gleichzeitig fast zu verbergen. Es fällt ihm nicht bei, sein virtuoses technisches Geschick als Selbstzweck auszuspielen, er weiß es zur tiefgründigen Charakteristik der Situationen auszunützen und in den Dienst der Gesamtwirkung zu stellen. Seine tondramatische Gestaltung bestimmt eben ein untrüglich sicherer ästhetischer Instinkt. (Schluß folgt.)

Siegfried Wagner: „Sternengebot".

Uraufführung im Hamburger Stadttheater (Januar 1908).

„Wer den Sohn nicht ehrt, ist des Vaters nicht wert." Diesen köstlichen Ausspruch, den sich Herr Glasenapp, glaube ich, bezüglich Siegfried und Richard Wagners geleistet hat, muß sich unsere Opernleitung sehr zu Herzen genommen haben. Sonst wäre es gar nicht verständlich, daß sie den übertriebenen Kult, den sie mit Richard dem Großen treibt, nun auch auf Jung-Siegfried überträgt. Darüber kann keine Täuschung mehr vorliegen, Siegfried Wagner ist jetzt der „Hauskomponist" unserer Oper geworden. Kaum hat er sein künstlerisches Ei gelegt, flugs wird's an unserer Bühne gesotten und mit großer Wichtigkeit und Pomp uns aufgetischt. Es ist auch wohl schon auswärts recht bekannt, daß unsere Bühne längst die ehemalig führende Position in der Novitätengabe verloren hat. Wenn dies an und für sich schon bedauerlich ist, so ist es noch schmerzlicher, daß bei der Auswahl der jetzt quantitativ gering bemessenen Neuheiten so beängstigend wenig Vorsicht geübt wird.

Eine Bühne vom Range und Ansehen unseres Stadttheaters hätte niemals einem d'Albertschen Tragaldabas eine vorübergehende künstlerische Heimstätte bieten dürfen. Und wenn an der Spitze unseres Instituts eine wirklich bedeutende musikalisch-autoritative Kraft stünde, wäre, meiner Ansicht nach, ein Aufpäppeln und Hätscheln jeglicher neuer musikalisch-dramatischer Versuche Siegfried Wagners von vornherein ausgeschlossen.

Jüngst ging nun schon das fünfte Opus des jungen Wagner über unsere Bühne. Wieder eine Fehlgeburt! Trotz allen Beifallrummels, trotz allen Bejubelungen des anwesenden Dichterkomponisten. Es gehört wahrhaftig nicht zu den angenehmen Missionen, solchem totgeborenen Musenkinde noch eine Grabrede halten zu sollen, auch nicht zu den erfreulichen Aufgaben, einem es ganz ehrlich mit der Kunst meinenden, fleißigen und von brennendem Ehrgeiz erfaßten Autor die rauhe, nackte Wahrheit entgegenschleudern zu müssen. Aber eine Verschleierung der Tatsachen würde wenig nützen. Und wer mit solchen künstlerischen Prätensionen auftritt wie Siegfried Wagner, der will doch ernst genommen sein. Wenn der Künstler das Recht für sich in Anspruch nimmt, ohne Vergleichsversuche mit seinem Vater, so beurteilt zu werden wie jeder andere, so wird man seine Forderung nur billigen. Aber auf der anderen Seite wäre das Verlangen ebenso gerechtfertigt, daß Siegfried sich nun endlich einmal von jeder Nachahmung der Schaffensart seines Vaters loslöste. Auch im „Sternengebot" klebt er ganz fest an den dramatischen Eierschalen Richard Wagners. Und das wurde wiederum sein Verderben.

Niemals wird sich das Pseudo-Talent ungestraft zu einer Bedeutung aufblähen dürfen. Es leidet immer Schiffbruch. Schon im „Kobold" hat sich der junge Wagner ganz Unnatürliches und Geschraubtes zusammengeschweißt. Im „Bruder Lustig" wächst die Konfusion. Im Sternengebot setzt er aber seinem dichterisch erfinderischen Unvermögen die Krone auf. Wer aus dem unglaublichen Wirrwarr, aus dem mystischen Dunkel des Buches gescheit wird, dem gönne ich von Herzen seine Intelligenz.

„Höher als aller Sterne Gebot
Waltet ein zweites: das Herzensgebot."

Darin liegt die Quintessenz der ganzen Handlung, die sich in der Hauptsache um des salischen Herzog Konrads Tochter Agnes und um Helferich, den kühnen Wendenbezwinger, dreht. Helferichs Worte: „Eng verkettet sind Wahn und Geschick" arten schließlich ins Krankhaft-Pathologische aus und rauben uns alle Teilnahme für den Helden des Dichters.

Nach keiner einzigen Seite entspricht das Buch den Forderungen des Dramas. Nichts wächst da von innen heraus. Alles ist künstlich konstruiert, erzwungen, kombiniert und ohne jede überzeugende Logik. Mit großer Willkür zieht Wagner die Fäden der Handlung, und seine Figuren, von dem blutleeren Herzog Konrad angefangen bis zu dem nornenhaften Mime-Mephisto: Kurzbold, bewegt er wie die Puppen eines Marionetten-Theaters. Sinn für die Szene beweist Wagner nur in dem Schlusse des zweiten und letzten Aktes, die allerdings nicht ganz frei von einer Lohengrin-Reminiszenz ist. Was Siegfried Wagner mit dem Text eigentlich gewollt hat, ist vielleicht ihm selbst nicht mal klar geworden. Natürlich werden seine Kommentatoren bald eifrig bei der Arbeit sein, alles Mögliche und Unmögliche darin hineinzugeheimnissen. Das will nichts bedeuten und ändert auch nichts an der Tatsache, daß Siegfried Wagner alles eher denn ein echter Dichter ist, ganz zu schweigen von der Qualität seiner Verse.

Als Musiker konnte man ihm bislang darum etwas mehr Sympathie entgegenbringen, weil er sich hier weit natürlicher und ungekünstelter gab. Wenn Siegfried aber so fortschreibt, wie er das im „Sternengebot" getan hat, wird er sich auch diese Sympathien bald verscherzt haben. Genies liegen heutzutage nicht auf der Straße. Von dem jungen Wagner etwas Himmelstürmendes zu erwarten, würde ja nach dem, was uns der Komponist schon früher vorgesetzt hatte, niemand einfallen. Aber von dem Sohne Richard Wagners, von dem Enkel Liszts, von einem Künstler, dem doch nicht nur schmeichlerische Ratgeber zur Seite stehen, könnte man doch ein Wichtiges verlangen, was man von jedem ernststrebenden Künstler fordern darf: Selbstkritik!

Hätte die der Komponist des Sternengebots, der, nebenbei bemerkt, bald in sein vierzigstes Lebensjahr tritt, im mindesten walten lassen, dann würde seine Partitur nicht ein so stilwidriges Potpourri geworden sein. Im „Sternengebot" fällt der Komponist ganz in die Niederungen einer modernen Kapellmeistermusik. Unvornehmer Eklektizismus, krankhaftes Epigonentum sind hier leider die traurigen Merkmale der Musik.

Wenn sie ab und zu etwas Wirkung macht, geschieht dies nur mit billigen Klangeffekten, mit einer fleischlosen Melodik. Gesteht man dem Tonsetzer technisches Geschick, Instrumentationsbeherrschung und auch Sinn für polyphone Arbeit gern zu, so muß man anderseits bedauern, daß diese Tugenden sich nirgends über das Konventionell-Handwerksmäßige erheben. Bei diesem ewigen Mischmaschstil, in dem sich der Vater Wagner mit einer bunten Reihe von Komponisten assoziieren muß, wird uns nie recht wohl. Keine Kraft und kein Saft ist in dieser Musik, keine wirkliche Potenz und Substanz. Sie entbehrt sowohl des rechten Profils, wie auch der Ueberzeugungstreue. So sehr man auch das ehrliche Streben des sonst bescheidenen und sympathischen Menschen Siegfried Wagners achten wird, so leicht man seinen brennenden Ehrgeiz, um jeden Preis auch etwas leisten zu wollen, begreiflich finden mag, kann man doch nicht umhin, offen zu erklären, daß mit echter Kunst das Sternengebot nichts zu tun hat.

Die sorgsam vorbereitete Aufführung, in der Herr Brecher für den musikalischen, Herr Jelenko für den szenischen Teil verantwortlich zeichnete, tat dem Werk mehr Ehre an, als es verdient hat. Auch die Vertreter der Hauptpartien, Frau Fleischer-Edel und die Herren Birrenkoven und Dawison setzten ihre ganze Kraft für die verlorene Sache ein. Denn Siegfried Wagners neuer astrologischer Oper wird man das denkbar ungünstigste Horoskop stellen müssen. Wie viel Mühe und Arbeit wieder umsonst! Wer bewahrt und schützt unsere Oper in Zukunft vor solchen Mißgriffen? —

Rudolf Philipp (Hamburg).

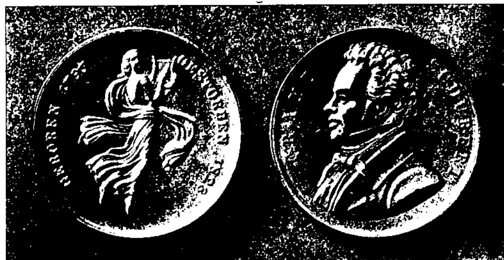
„Musica in nummis."

Herausgegeben von **Karl Andorfer** und **Richard Epstein**, besprochen von **Emmerich Kastner**.

Vor längerer Zeit ist in der beschränkten Anzahl von nur hundert Exemplaren ein numismatisches Werk erschienen, das vom Standpunkte der musikalischen Literatur aus betrachtet, sich als eines der wichtigsten Nachschlagewerke präsentiert, und hier längst angezeigt worden wäre, wenn nicht die Beschaffung der Klischees geraume Zeit in Anspruch genommen hätte. Die Redaktion der „Neuen Musik-Zeitung" legte Wert darauf, ihren Lesern mit der Anzeige des Werkes auch tadellose Muster aus dem schier unerschöpflichen Inhalte des Buches vorzuführen. Der stattliche Quartband, der infolge der kleinen Auflage gewiß bald eine Rarität ersten Ranges werden wird, umfaßt 197 Seiten nebst 9 Tafeln (Preis 30 Mk.), mit Aufzählung und Beschreibung von beinahe tausend (982) Münzen und Medaillen, die zu Ehren der Musiker aller Jahrhunderte geprägt wurden. Auf vielen Stücken ergänzt die Inschrift und das Datum alle bisher veröffentlichten biographischen Daten und auch die Abbildungen von so vielen, teilweise ganz unbekannten Porträts auf der Avers-Seite der Medaillen vervollständigen aufs glücklichste unsere Kenntnis von Komponisten und Sängern, von denen kaum mehr als der Name in den verschiedenen Lexika übrig geblieben ist!

Das Verdienst, eine so große, fast komplette Sammlung von Musiker-Medaillen und -Münzen zusammengestellt zu haben, kommt in erster Linie den Herren Karl Andorfer in Wien und Professor Richard Epstein in London zu. Ersterer als Präsident der Oesterreichischen Exlibris-Gesellschaft besitzt diese 1000 Stück, soweit erreichbar, im Original. Letzterer hat mit einer immensen Fachkenntnis an der Beschreibung und Katalogisierung den Löwenanteil. Seitdem Herr Professor Richard Epstein seine eigene Sammlung bei seiner Ueber-

siedlung von Wien nach London versauktionieren ließ, darf diese Sammlung „Andorfer" als ein Unikum bezeichnet werden und es wäre sehr zu wünschen, daß vor allem durch eine öffentliche Ausstellung dieser Schatz der allgemeinen Besichtigung zugänglich gemacht werden würde.



Schubert-Medaille von Böhm.

Die Redaktion der „Neuen Musik-Zeitung" hat, auf mein Ersuchen, von mehreren der schönsten Exemplare Klischees anfertigen lassen, und diese biete ich heute als Illustration den geehrten Lesern dar. Die Beschreibung zum einzelnen Exemplare ist in den folgenden Zeilen gegeben.

Schubert-Medaille von Böhm. — Avers: Franz Schubert, Brustbild links, unten am Rande J. E. Boehm F. Revers: Geboren 1797, gestorben 1828, schwebende weibliche Figur, die Leyer spielend. Original 37 mm. Diese Medaille ist wohl eine der seltensten von allen Musikermedaillen. Im 33. Bande der „Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines zu Wien" erzählt Alois Trost in einer „Franz Schuberts Bildnisse" betitelten Abhandlung, die sich mit allen bekannt gewordenen bildlichen Darstellungen Schuberts befaßt, folgendes: „Eine Medaille Schuberts, die gewöhnlich seinem Zeitgenossen J. D. Böhm zugeschrieben wird, könnte hier vielleicht vermißt werden. Diese Zuschreibung ist aber irrig! Die Medaille ist eine Arbeit des Sohnes Böhms, des später in England berühmt gewordenen Bildhauers (Sir) Joseph Edgar Böhm (1834—1890) und stammt aus dem Jahre 1852." Von dieser Abhandlung erschien ein Separatabdruck (Wien 1898, Druck von Köhler & Hamburger).

Medaille auf Beethovens Tod 1827, von E. Gatteaux. — Avers: Louis van Beethoven, Kopf links, darunter: E. Gatteaux. Revers: Né le 17 Decemb. 1770 à Bonn mort le 26 Mars 1827. Im Felde antike Lyra. Original 50 mm.

Medaille auf J. N. Hummel 1825 von Peuvrier. — Avers: J. N. Hummel né a Pressbourg en 1778. Kopf links, darunter Peuvrier F. Revers: Les Artistes et amateurs français à Hummel, Paris 1825. Original 41 mm.

Paganini-Medaille vom Jahre 1831 von A. Bovy. — Avers: Fama Paganini non est Peritura per annos. Kopf rechts, darunter A. Bovy F. Revers: Parisienses, Praedicant et orbis verba desunt. Fliegender Adler, mit dem Schnabel eine Violine, mit den Krallen Bogen, Palmzweige und zwei Kränze haltend, unten am Rande: MDCCCXXXI. Original 55 mm.

Wagner-Medaille auf die erste französische Aufführung des „Ring des Nibelungen" 1903, in französischer Uebersetzung im Théatre Royal de la Monnaie von Braecke. — Avers: Brustbild einer Walküre links, unten rechts: P. Braecke (vertieft). Revers in moderner Schrift:



Medaille auf J. N. Hummel 1825 von Peuvrier.

Théâtre Royal de la Monnaie, Direction Kufferath et Guidé. Im Felde in acht Zeilen: Ire execution de la version française de L'anneau du Nibelung de Richard Wagner 1903. Im Rande eingepreßt Wolfers frères, fabt. Original 59 mm. — —

Kritische Rundschau.

Stuttgart. (Konzertrückschau.) Hier und da scheine ich mißverstanden worden zu sein, als ich in letzter Zeit an dieser Stelle bemerkte, Stuttgart sei noch keine Musikstadt im idealen Sinne. Daß hier viel und gut musiziert wird, hatte ich dabei ausdrücklich hinzugefügt. Nach dieser Richtung hin bewegten sich meine einschränkenden Worte also nicht. Wenn ich aber schon in meinem Opernbericht die Tatsache anführen konnte, daß die „Lustige Witwe" am Hoftheater weitaus die größte Rolle spielt, so kann ich heute darauf verweisen, daß ein Werk wie „Also sprach Zarathustra" von Strauß erst im Jahre 1908 seinen Weg zu uns gefunden. Nach über 12 Jahren! Und die „Entschuldigung" hierfür hat eine hiesige Kritik nennen zu können geglaubt, die bemerkte: das sei Zufall. Gerade dieses Zufällige ist es ja aber auch, was meine Zweifel an der „Musikstadt" begründet; es fehlt hier das zielbewußte Streben, man überläßt es dem Zufall, wie eine Konzertsaison ausfällt, jeder musiziert auf eigene Faust mehr oder minder vollkommen drauf los und „Ereignisse" sind im hiesigen Konzertleben selten. Und doch wären die Kräfte, sie herbeizuführen, da; Stuttgart sollte mit einer Art „Konzertgesellschaft" ein Vorbild geben, die sich bemüht, einerseits die künstlerischen Aufführungen zu organisieren, planmäßiger, einträglicher zu gestalten und anderseits eine Zentralisation der Kräfte herbeizuführen. Das gilt auch für die an sich tüchtigen Chorvereinigungen, wie den „Verein für klassische Kirchenmusik" (Dirigent Prof. S. de Lange), der seine Durchbildung in Aufführungen von Brahms' „Requiem" und Bachs „Weihnachtsoratorium" von neuem in schönem Licht zeigen konnte, und den „Neuen Singverein" (Dirigent Prof. Seyffardt). Nehmen wir dazu den Cannstatter „Schubert-Verein" (Dirigent Musikdirektor Rückbeil), so haben wir drei gemischte Chöre, die zusammen einen prächtigen Chor ab-



Medaille auf Beethovens Tod 1827 von E. Gatteaux.

gäben, der etwa einmal im Jahre auch größere Werke aufführen könnte. Ich sage auch; denn die eigenen Konzerte müssen bleiben und sollen bleiben. Aber für Werke größeren Stils sind die drei Chöre für sich allein numerisch zu schwach. Möchten die Anregungen, die hier nicht das erstemal gemacht werden und auch in der Tagespresse schon behandelt wurden, wenigstens mal einer Erörterung wert gehalten werden. Es hängt das alles so ein wenig mit einer „Musikstadt" zusammen. — Der „Neue Singverein" verfolgt das Prinzip, neben älteren Werken auch jährlich eins von zeitgenössischen Komponisten aufzuführen. Das Prinzip ist gut, die Auswahl könnte aber manchmal auch noch höhere künstlerische Tendenz zeigen. „Totentanz", ein Mysterium von Wohrsch, das uns in einer im allgemeinen anerkennenswerten Aufführung in dieser Saison geboten wurde, hat ja auch anderwärts schon Erfolge aufzuweisen gehabt. Aber ein durch besondere musikalische Eigenschaften hervorragendes Werk ist es nicht. Im Gegenteil scheint mir die „Idee" recht einseitig und äußerlich aufgefaßt: Fünf Szenen, an deren Schluß jedesmal der Tod als Erwürger erscheint! Der Humor im höheren Sinne fehlt. Und dann erst „Stille Nacht, heil'ge Nacht" beim sterbenden Kinde! Schön, seien wir sentimental, aber mit Holbein möge man uns dann in Ruhe lassen. Solistisch waren die Damen Tester, Büchelcr und die Herren Weil, Neusch, Kohmann angemessen vertreten. Der musikalisch disziplinierte Lehrergesangverein hat uns unter Leitung seines Dirigenten, Professor de Lange, ein ganz vortrefflich gelungenes Chorwerk (mit Orchester): „Schmiede im Walde" von dem Basler Dirigenten Hermann Suter gebracht. Dies mit charakteristischen Strichen gezeichnete Werk sei jedem besseren Männerchor empfohlen. Franz Wüllners „Heinrich der Finkler" für Bariton, Chor und Orchester zeichnet sich mehr durch Gründlichkeit in Arbeit und Ausdehnung als durch unmittelbare Wirkung aus. Dann gab's wieder die üblichen Volkslieder und einzelne kleinere Novitäten a cappella und schließlich spielte der begabte Stuttgarter Pianist Adolf Benzinger sehr schön Mendelssohns ausgezeichnetes g moll-Konzert. Was hat

das Klavierstück aber in diesem Konzert des Lehrergesangvereins zu tun? Gerade diese Körperschaft sollte nach **jeder** Richtung hin vorbildlich sein. Mit **besonderem** Interesse sieht man in der musikalischen Welt diesen Konzerten eben auch nicht entgegen. Bleibt der mit Recht rühmlich bekannte Männerchor „**Stuttgarter Liederkranz**" (Dirigent Professor **Förstler**). Aber auch hier finden wir ausgezeichnete Kräfte sich öfter an nicht gerade rühmlichen Aufgaben messen. Othegravens Leiermann ist eine belanglose Spielerei, unwert künstlerischer Kritik. Eine schöne Leistung bot die jugendliche Pianistin Paula Stebel aus Karlsruhe mit Tschaikowskys geistreicher Konzertphantasie. Bruckners Chöre waren der Glanzpunkt des Abends. Der Liederkranz gibt zwei öffentliche populäre Konzerte im Jahre, an denen auch Solisten mitwirken, und zwar hören wir hier nicht selten ganz hervorragende Künstler. Es kann aber vorkommen, daß ein Lamond Brahms' B dur-Konzert spielt und der Chor dann mit „Jetzt gang i ans Brünnele" oder ähnlichen volkstümlichen Liedern folgt. Die „Musikstadt" Stuttgart! Denn der Liederkranz würde sich doch gekränkt fühlen, wenn man ihm etwa nur eine untergeordnete Rolle in unserem Musikleben einräumen wollte. Spiegeln also seine Konzerte nicht das musikalische Niveau auf diesem Gebiete wider? Der Verein hat ganz gewiß schon Vortreffliches gebracht; er sollte es jedoch als schönste Aufgabe betrachten, in **jedem** Konzerte uns nur das Beste der älteren wie der neueren Literatur, im „Kunst"- und im „Volksgesang" zu bieten. Auch seine Konzerte sollten stets nach irgend einer Richtung hin ein „Ereignis" sein. Nicht vergessen will ich hier eines Mannes, der mehr im Verborgenen wirkt, aber unermüdlich seines erzieherischen Amtes waltet: Musikdirektor **Rudolf Brenner** leitet eine ganze Reihe von Arbeitergesangvereinen in Stuttgart und Umgebung, wobei er durch seine Gattin, eine begabte Sopranistin, auf seinem Dirigentenposten nicht selten abgelöst wird. Auch der „Gutenbergverein" und die „Concordia" in Cannstatt haben in Professor **Schwab** einen unermüdlichen, tüchtigen Dirigenten. — Heute möchte ich noch einige der zahlreichen **Solistenkonzerte** erwähnen, die übrigens seit Januar stark im Abnehmen begriffen sind. Gibt es doch bei uns jetzt Wochen, die nur ein einziges Konzert bringen. Den weitaus stärksten Erfolg hatte **Wüllner**, dessen großartige Energie und Konzentration aller Kräfte im gegebenen Augenblick sowie wahrhaft tiefe Auffassung ihn zu Leistungen erheben, die in ihrer Art einzig sind. Und daß er **kein** Poseur ist, bewies z. B. der Vortrag des unvergleichlich schönen Schlußgesanges in Schuberts Müllerliedern — Wüllner brachte den ganzen Zyklus —, den ich noch nie so vollendet gehört habe. Wer dies „einfache" Lied so ergreifend singen kann, ist in Wahrheit ein tieffühlender Künstler. Einen geradezu idealen Begleiter hat Wüllner in **Hermann Zilcher**. Eine kolossale Leistung vollbrachte unser **Max Pauer** mit den sämtlichen Klaviersonaten Beethovens an 6 Abenden. Er ist eben doch ein Künstler aus einem Guß und ein eminenter Klavierspieler, mag er auch seine Ecken haben. Pauer spielte bei sehr billigen Eintrittspreisen — man konnte die 6 Konzerte im Abonnement für 4.50 Mk. hören — und siehe, er fand sein begeistertes, dankbares und **zahlreiches** Publikum. Von **Stuttgarter Künstlern** gaben noch eigene Konzerte der intelligente Baritonist Professor **Freytag** (Strauß, Reger, Wolf), sowie die ebenfalls als Gesanglehrer hier geschätzten Herren Feuerlein und Hoche. Ein Frl. v. Welden zeigte, daß sie ihre Studien noch nicht abgeschlossen hat, der Pianist John P. Dunn bewegt sich in aufsteigender Linie; der für Wendling als stellvertretender Konzertmeister tätige jugendliche Geiger, Herr Waghalter, hatte verschiedentlich als Solist berechtigten Erfolg. Die frühere Stuttgarter Konzertsängerin und Lehrerin Frl. Schweicker, jetzt Frau Schmitz-Schweicker in Charlottenburg, gab zwei Liederabende, die bewiesen, daß der geschmackvollen Künstlerin die Sympathien des Stuttgarter Publikums ungeschmälert geblieben sind. Sehr zu begrüßen war der Versuch, an den heute fast unbekannt gewordenen Liederkomponisten Hugo Brückler zu erinnern. Der Erfolg lohnte die Aufgabe. Herr Forster, der, wie ich höre, die dramaturgische Laufbahn ergreifen und nach Berlin übersiedeln will, begleitete wieder vorzüglich. Von auswärtigen Solisten sind mir im Gedächtnis geblieben: Sarasate, Klengel, Bose, Burmester (der unerreichte Vortragsmeister musikalischer Miniaturen aus dem 18. Jahrhundert), der sehr begabte Geiger Hegedüs, Arthur Schnabel, der Schuberts B dur-Sonate in ganz wundervoller Weise spielte — warum wird Schubert von den Pianisten so sehr vernachlässigt? — Frau Schnabel-Behr (die bekannte Altistin), eine jüngere Sängerin Frl. Leonore Wallner, die sich das Verdienst erwarb, einen modernen Liederabend (Brieslander, Streicher, Mahler) zu geben, und Koczalsky mit vier Abenden, für die das Interesse mehr und mehr stieg. Der sympathische Künstler ist zweifellos ein ausgesprochenes Klaviertalent und er ist auch musikalisch. Daß noch nicht alles ausgeglichen ist, geht wohl auf das Konto seiner großen Jugend. An verschiedenen Abenden erwies sich Herr Adolf Benzinger in Stuttgart als vortrefflicher Begleiter am Klavier. Die Ausführung der Orchesterbegleitung liegt, soweit sie nicht das Hoforchester besorgt, in den Händen der Kapelle des Inf.-Reg. Nr. 125, deren neuer Leiter, Herr **Karl Müller**, sich als geschickter Dirigent erweist. Ueber die Symphoniekonzerte und Kammermusikabende dann das nächstemal.

O. K.



Paganini-Medaille vom Jahre 1831 von A. Bovy.



Wagner-Medaille auf die erste französische Aufführung des „Ring des Nibelungen" 1903.

Buenos Aires. (**Rückblick**.) Der diesjährige Spielplan des **Opernhauses** hat wenig Neues und Großes gebracht, besonders war man Wagner möglichst aus dem Wege gegangen. Immerhin gestaltete sich das Repertoire reichhaltig und interessant. Lange vor Eröffnung waren alle Plätze abonniert, so daß man am Schalter nichts mehr haben konnte. (Diese Kunde wird den Neid aller europäischen Theaterdirektoren hervorrufen. Red.) Die Preise waren leider noch höher geschraubt als früher. 50 Vorstellungen kosteten: 1. und 2. Rangloge für 4 Personen 14 080 Mk., Parkettsitz für **einen** Abend 27 Mk.! — Die Vorstellungen wurden mit **Boitos** „Mefistofele" vor drückend vollem Hause eröffnet. „Die verkaufte Braut" von **Smetana** war für hier neu, als Spieloper im Opernhaus jedoch etwas ganz

Ungewohntes, fand deshalb nur eine kühle Aufnahme und wurde vom Spielplan zurückgezogen. Ebenso hatte troß sorgsamster Vorbereitung und wirksamster Ausstattung auch in diesem Jahre die Oper „Lorelei“ des argentinischen Meisters Catalani keinen großen Erfolg. In der glänzend ausgestatteten „Herodias“ von Massenet, die zum erstenmal in Südamerika gegeben wurde, erntete Frl. Farneti als Salome reichen, wohlverdienten Beifall. Herr Nani sang und spielte den Herodes vorzüglich. Das Orchester zeigte sich leider nicht immer auf der Höhe, die Chöre dagegen gelangen vollkommen. Das inszenierte Oratorium „Samson und Dalila“ von Saint-Saëns ist ein nur dem wirklich musikverständigen Publikum zugängliches Werk und ließ deshalb die Massen kalt. „Bohème“ von Puccini und „Carmen“, letztere seit vielen Jahren hier nicht gegeben, zeigten eine Zusammenstellung von Stimmen und flotten Darstellern, wie sie hier noch selten geboten wurde. „Mme. Butterfly“ durfte natürlich auch diesmal nicht fehlen. Die der deutschen Kolonie gewidmete Extravorstellung des „Lohengrin“ vollzog sich vor ausverkauftem Hause und außergewöhnlich enthusiasmiertem Zuhörerkreis. Frl. Kruscenîski gab eine ideale Elsa und zeigte sich wieder als eine Wagner-Darstellerin ersten Ranges. Ebenso tadellos war Herr Garbin als Lohengrin. Chor und Orchester unter Meister Ferraris Leitung leisteten Vorzügliches. Noch kurz vor Torschluß wurde die Neuheit „Theodora“ herausgebracht. Das Sardousche Drama hat durch die Musik von Leroux nichts gewonnen. Darüber täuschte auch die prachtvolle Inszenierung und die tadellose Ausführung sämtlicher Rollen nicht hinweg. — Die Opernvorstellungen in dem früheren Zirkus „Coliseo“, der nach seinem Umbau eins der geräumigsten und bequemsten Theater der Hauptstadt geworden und eine wunderbare Akustik, aber leider sehr beschränkte Bühneneinrichtungen hat, wurden mit Puccinis „Tosca“ eröffnet. Frau Carelli und die Herren Zenatello (Tenor), Amato (Bariton) und Ercolani (Baß) zeigten sich in vorteilhaftestem Lichte. Sie sind die Stützen des Künstlerensembles. Das Orchester war vorzüglich. Der Kapellmeister Barone debütierte mit Glanz. „Sonnambula“ von Bellini wurde vor ausverkauftem Hause gegeben. „Aïda“ ist hier Volksoper geworden, sie füllt deshalb das Haus bis in den höchsten Olymp. Frl. Chrestiani bot eine Aïda, wie man sie bei uns selten gehört hat. „Bohème“, hier zum Ueberdruß abgedroschen, wurde brillant gespielt. Auch Mascagnis „Iris“ hatte durchschlagenden Erfolg. „Fausts Verdammnis“ von Berlioz ging zum ersten Male außerhalb des Opernhauses in Szene; der Versuch gelang vollkommen. Dank der vorzüglichen Rollenbesetzung erzielte sogar „Gioconda“ ein volles Haus. „Carmen“ konnte nicht erwärmen, die „Hugenotten“ litten sehr unter der schlechten Ausstattung, den schwachen Chören und dem lärmenden Orchester. Gounods „Faust“ wird hier seit langer Zeit in der Ursprache gegeben und ging vollständig in Szene. Frl. Lafargue als Gretchen war hinreißend, bezaubernd. In Gounods „Romeo“ waren die Dekorationen unter aller Kritik. Rossinis „Wilhelm Tell“ konnte in keiner Weise befriedigen, zumal die Hälfte gestrichen war. Massenets Märchenoper „Cendrillon“ (Aschenbrödel) ging in Amerika zum erstenmal über die Bühne. Es war ein hoher Genuß, sie zu hören und — zu sehen. „Samson und Dalila“, der ewig junge „Barbier von Sevilla“, „Rigoletto“, „Traviata“, die „Glocken von Corneville“ seien von anderen Vorstellungen noch genannt. — Wegen großer baulicher Veränderungen in dem Volksopernhaus „Politeama“ konnten die Opernvorstellungen erst spät beginnen. Aus dem reichen Spielplan der italienischen Operngesellschaft, der naturgemäß meist Wiederholungen des in der Oper und im Colifeo Gebotenen enthielt, seien als glänzendste Kunstleistungen hervorgehoben: Wilhelm Tell (vollständig), Gioconda, Rigoletto, Aïda, Maskenball, Hugenotten, Troubadour, Norma und Wally. — Den Glanzpunkt unter den zahlreichen Solisten-, Vokal- und Instrumental-Konzerten bildeten die 10 Konzerte von Da Motta. Ueber sein Spiel und seine Bedeutung als Pianist und Künstler zu schreiben, hieße Eulen nach Athen tragen. Er ist hier seit Jahren bekannt und hat durch seine Konzerte einen großen Einfluß auf die Bildung des musikalischen Geschmackes ausgeübt. Seine Konzerte sind deshalb mehr als Unterhaltung und Genuß, sie sind musikpädagogische Taten. Unter den Monumentalwerken, mit denen er diesmal auftrat, seien hervorgehoben: Bach, Beethoven (Sonaten op. 110, 109, 101), Chopin (Etüden), Liszt, Schumann. Insgesamt brachte der Künstler 140 verschiedene Stücke zum Vortrag, eine gewaltige Leistung. — Der argentinische Pianist Ernst Drangosch gab ein Konzert, dessen Programm nur Kompositionen von Liszt enthielt. Es war das erstemal, daß hier ein ausschließlicher „Liszt-Abend“ veranstaltet wurde. Der Erfolg war glänzend. Der belgische Geiger Maurage spielte mit bekannter Bravour in drei Konzerten, die jedoch keine Neuheiten brachten. Der hier seit Jahren ansässige deutsche Cellist Heisecke mit seiner Frau, einer hervorragenden Pianistin, und die argentinische Quartettgesellschaft Cattalani machten sich auch im letzten Winter durch mehrere „Quartettabende“ um die Pflege der Kammermusik hochverdient. Zwei deutsche Künstler, der Violinist Dr. Richard v. Herter aus Berlin und der Pianist Adolf Borschke aus Wien, gaben ein Konzert vor fast leeren Bänken, mit leichtem Programm und mangelhafter Ausführung. Mit durchschlagendem Erfolg veranstaltete die gottbegnadete Sängerin Frau Leander-Flodin zwei Liederabende, eine Neuheit, die auch nur eine Flodin wagen konnte. Sie bot Kunstleistungen ersten Ranges. — Die Sociedad orquestal bot in ihren Symphoniekonzerten (Eroica, Waldweben, Harald en Italie, Tod und Verklärung u. a.) unendlich viel des Erhabenen und Schönen. Und damit genug für diesmal. K.

Neuaufführungen und Notizen.

Ueber die erste Aufführung der „Salome“ im San Carlo-Theater in Neapel wird dem „Berliner Tageblatt“ berichtet: „Es war ein überwältigender Erfolg, das Haus bis auf den letzten Platz gefüllt. Schon bei seinem Erscheinen am Dirigentenpult wurde Strauß mit lebhaftem Beifall begrüßt. Wiederholt wollte während des Spiels stürmischer Beifall ausbrechen, doch wurde er jedesmal zurückgehalten, und ebenso wurde vor dem Schluß auf Dacaporufe verzichtet, um den fortlaufenden Eindruck der Oper nicht zu stören, die das Publikum geradezu willenlos im Banne hielt.“ Gemma Bellincioni gab die Salome, Mariani den Herodes, Sturani hatte das Orchester vorbereitet. Strauß, und die Darsteller wurden am Ende der Oper immer von neuem gerufen. Auch die Kritik äußert sich begeistert. — In der Accademia Santa Cecilia in Rom wurde Strauß als Dirigent des altberühmten Orchesters ebenfalls gefeiert. Nach der Aufführung eines Stückes aus „Tristan und Isolde“ sowie nach seinem „Don Juan“ und besonders nach seinem Werk „Tod und Verklärung“ habe sich der Beifall zum Enthusiasmus gesteigert. Es wurden dem Komponisten zum Schlusse große Ovationen bereitet.

— Ein Märchendrama „Das kalte Herz“, Text nach Hauff, Musik von dem Wiener Komponisten Karl Lafite, hat bei der Uraufführung im Neuen deutschen Theater in Prag viel kalte Herzen bei Publikum und Kritik gefunden. Der Märchenton ist verfehlt, der Musik fehlen hervorstechende Züge, doch bietet sie immerhin eine beachtenswerte Talent- und Bildungsprobe. Deren Anerkennung lag in dem freundlichen, dem anwesenden Komponisten schließlich gespendeten Beifall. — Oskar Nedbal, der erfolgreiche Komponist des Balletts „Der faule Hans“, hat mit einer neuen Ballettkomposition „Von Märchen zu Märchen“ am tschechischen Nationaltheater einen Triumph gefeiert. Die Novität, deren fesselnde Handlung auf „Prinzeß Goldhaar“, „Das tapfere Schneiderlein“, „Dornröschen“ und „Die Räuber und die Tiere“, bearbeitet von L. Novák, fußt, zeigt ihre Lebenskraft in einer künstlerischen fakturierten Musik, die von originellen Tanzrhythmen durchzogen, populär im besten Sinne ist. Glänzend inszeniert, trug das Werk dem dirigierenden Komponisten begeisterten Beifall ein. — Nedbal hat übrigens noch ein anderes Ballett vollendet, das in der Wiener Hofoper herauskommen soll: „Des Teufels Großmutter“. Ein verlockender Titel. F. R. P.

— Die Erstaufführung von Joan Manéns „Acté“ hat in der Dresdner Hofoper stattgefunden. Der Bericht mußte wegen Raummangels für die nächste Nummer zurückgestellt werden.

Felix Weingartner hat Donizettis Oper „Don Pasquale“ in der Neubearbeitung von Otto Julius Bierbaum und Dr. Kleefeld für die Wiener Hofoper erworben.

— Otto Fiebachs komische Oper „Der Offizier der Königin“ ist am Stadttheater in Essen aufgeführt worden.

— Wie aus Rom gemeldet wird, hat man in der Bibliothek der Accademia St. Cecilia eine unbekannte Oper Glucks entdeckt.

— In Gablonz a. N. (Deutsch-Böhmen) ist die Uraufführung der Oper „Leon“ mit starkem Beifalle aufgenommen worden. Die Dichtung (nach Grillparzers „Wehe dem, der lügt!“) und die motivgewebte Musik stammen vom Kapellmeister des Stadttheaters, Theodor Schablaß, einem gebürtigen Wiener, der seine Studien bei Hanslick, Bruckner und Professor Mayer gemacht hat. M.

— Professor Arthur Nikisch hat die Leitung der alljährlich in der Leipziger Thomaskirche stattfindenden Karfreitagsaufführung der Matthäuspassion von Bach diesmal abgelehnt. — Das ist zweifellos auf die Angriffe Moritz Wirths zurückzuführen, der, wie berichtet, schließlich wegen Beleidigung Nikischs zu 300 Mk. Geldstrafe verurteilt wurde.

— Aus Mannheim wird uns geschrieben: Das Symphoniekonzert des Kaim-Orchesters am Tage vor seiner Auflösung war im höchsten Grade unerfreulich durch den passiven Widerstand des Orchesters gegen Schnéevoigt, der mit dem besten Willen nichts mehr als rein äußerliche Leistungen, die eines solchen Ensembles unwürdig waren, herausbrachte. Die 6. Akademie der Hofkapelle unter Kutzschbach zeigte klassisches Gepräge. Novität war ein von Konzertmeister Schuster interpretiertes Violinkonzert von Karl Stamitz, dem Sohn des Mannheimer Komponisten Johann Stamitz (Manuskript der Münchner Bibliothek), das in den beiden Ecksätzen frisch und lebendig fließt und in Faktur und Erfindung als Vorstufe zu dem früheren Haydn und Mozart erscheint. H.

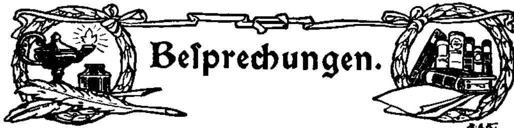
— In Bremen ist im 8. philharmonischen Konzert unter Professor Panzners Leitung eine Kantate für Soli, Chor und großes Orchester, „Der Tod und die Mutter“ von Otto Naumann, zum erstenmal in Deutschland aufgeführt worden. Ein prächtiges Chorwerk modernen Charakters, das dem anwesenden Komponisten wohlverdiente Ehrungen eintrug. — Das Stadttheater hat nun auch seine „Salome“-Aufführung (am 31. Januar) zu verzeichnen und zwar eine über Erwarten glänzende. Kapellmeister Pollak dirigierte und bei Fräulein Gerstorfer war die Titelrolle sehr gut aufgehoben. J. B.

— Die neue 3. Symphonie von Jean Sibelius hat ihre deutsche Erstaufführung durch die fürstliche Hofkapelle zu Bückeburg unter Leitung von Hofkapellmeister Professor Richard Sahla erlebt.

— In Basel hatte die moderne Musik um die Jahreswende reiche Ernte. Die „Penthesilea“ Hugo Wolfs, Till Eulenspiegels lustige Streiche von Strauß, die Variationen über ein Thema Hillers von Max Reger (von ihm selbst dirigiert) wurden in glanzvollen Aufführ-

rungen gegeben. Während so das Orchester der Allgemeinen Musikgesellschaft sein Teil für die Propagierung großer Werke, die sich teilweise mühsam Bahn brechen müssen, auf sich nahm, brachte der Basler Gesangverein, ein Chor von ausgezeichneten Qualitäten, am 26. Januar zum erstenmal Siegmund v. Hauseggers gewaltigen und überaus schwierigen achtstimmigen a cappella-Chor „Requiem“ von Hebbel zur Ausführung, die den vollen Beifall des anwesenden Komponisten fand. Chor und Orchester leitete trefflich Hermann Suter. H. B.

— Man schreibt uns: Von nur wenigen Künstlerinnen, die bei den in Edinburgh (Schottland) von der Choral and Orchestral Union of Glasgow veranstalteten Symphoniekonzerten mitwirken, läßt sich sagen: „Sie kam, sah und siegte“, wie dies bei dem ersten Auftreten Eve Simonys der Fall war. Sie eroberte sofort das Publikum und die Presse, da man wohl selten in den letzten Jahren hier eine so wohlgeschulte kristallklare Koloratursopranstimme gehört hat. Auch in anderen größeren schottischen Städten trug Frl Simony einen geradezu sensationellen Erfolg davon und hoffentlich bietet sich uns recht bald wieder die Gelegenheit, die treffliche Belcanto-Sängerin zu hören. —o—



Axel Sandberg: Empirische Gesangschule (Selbstverlag, 6 Mk.) Von allen literarischen Neuerscheinungen des letzten Dezenniums auf dem gesangspädagogischen Gebiete hat uns lange nichts so sympathisch berührt, als die vor Jahresfrist in Stuttgart herausgegebene Empirische Gesangschule von Prof. Axel Sandberg, dem langjährigen Lehrer an den Konservatorien zu Köln und Stuttgart, nunmehrigen Leiter einer eigenen Gesangsausbildungsschule in Berlin-Halensee. Unter all dem Wust von mehr oder minder gelehrten Theorien und Methoden für den Kunstgesang, für den sich die meisten Gesangspädagogen immer mehr, oft unsinnige, den Schüler ganz verwirrt machende Künsteleien ausklügeln, ohne dadurch glänzende Resultate, ja oft das Gegenteil zu erzielen, scheint Sandbergs Werk, in leichtfaßlicher Dialogform zwischen Lehrer und Schüler, wie ein klarer hellsprudelnder Brunnquell. Dem Schüler wird auf empirischem Wege der Unterschied der Register deutlich zu machen und aus der natürlichen Beschaffenheit des Organes ein natürlicher Gesangston zu entwickeln gesucht. Es wird wenige vernünftige Gesangspädagogen geben, die nicht in allen Grundlagen mit Sandberg übereinstimmen, wie z. B. von vornherein zugleich mit den Vokalen auch mit den Konsonanten arbeiten zu lassen, den Schüler auf die Klangverschiedenheit ein und desselben Vokals in verschiedenen Silben aufmerksam zu machen, gleichzeitig auf die beiden hochwichtigen Faktoren: die Lippenstellung und Atemführung. — Sandberg ist durchaus Gegner des Kopfzerbrechens über die einzelnen beim Singen in Funktion tretenden Organe. Seine Theorie wurzelt darin (wie auch diejenige des vor mehreren Jahren in Wiesbaden hochbetagt verstorbenen namhaften Gesangspädagogen A. Brömme, Verfasser sehr zweckmäßiger Tonbildungsübungen), den Gesangston nur als ausgehaltenen Sprechton zu betrachten. Er bezieht sich hierbei auf das Prinzip des geringsten Kraftverbrauchs in der Natur: „Nur mit einer Tätigkeit, die der natürlichen Muskelkraft entspricht, soll die Trainierung anfangen.“ Ein leitender Gedanke des Verfassers ist nun: zu ergründen, welche Gesetze die Natur für die Tätigkeit des Singens selbst vorgeschrieben hat. So wird Sandberg zum Feind jeder Uebertreibung. Dagegen verlangt er größte geistige Konzentration beim Singen. Als Fundamentaleigenschaften des Tons gelten ihm dreierlei: die Schärfe, Weichheit und Färbung. — Wie ein anderer Kritiker des Werkes richtig bemerkt, kann der Ausdruck Schärfe, den man von Stimme und Ton sonst nur in tadelndem Sinne zu gebrauchen gewohnt ist, bei Lehrenden wie Lernenden leicht zu Mißverständnissen führen. „Resonanzfähigkeit“ oder metallischer Klang ist damit von Sandberg gemeint und würde einen bestimmteren Begriff ausdrücken; wir verstehen unter Schärfe sonst stets rauhe, spitzige, unangenehme Laute, während Herr Sandberg doch das Gegenteil zu erzielen beabsichtigt. Es ist hier nur seine Erklärung auf S. 33 der Gesangsschule aufmerksam zu beachten, sowie der Unterschied, den er an anderer Stelle zwischen: „häßlicher Kehlkopfschärfe“ und „schöner Resonanzschärfe“ betont. Hat man sich aber erst an seine Ausdrucksweise gewöhnt, so muß man auch hier der Einfachheit und Klarheit seiner Lehrweise höchste Anerkennung zollen. Weit entfernt davon, ein Organ gewaltsam über die Grenzen seiner Leistungsfähigkeit hinaufschrauben zu wollen, womit leider so häufig an Stimmen gesündigt wird, läßt er zunächst die mittleren und unteren Tonlagen mit gespannter Beobachtung der Resonanz kräftigen und egalisieren. „Wir sollen singen, als ob wir überhaupt keinen Kehlkopf hätten,“ prägt Sandberg dem Schüler als goldene Regel ein. Den Lehrenden aber warnt er vor einer Verallgemeinerung der aufgestellten ersten Gesangsübungen, da es in erster Linie für den Lehrer darauf ankomme, die richtige Diagnose bei Prüfung der Stimme und der einzelnen Töne zu stellen, um dann nach eigenem Ermessen zu individualisieren in der Aufgabe der Uebungen. Er verweist des weiteren auf die Sandberg-Arlbergsche Schrift: „Eine natürliche und vernünftige Tonbildungslehre.“ Auch über den Wert der Mimik in bezug auf Tonfärbung verbreitet sich der Verfasser eingehend, wie über alle Hindernisse, die der Erzeugung eines natürlichen, edlen Tones im Wege stehen können und die Beseitigung derselben auf normalem Wege. — Nach ganz unbeeinflußter, objektiver Lektüre der Sandbergschen „Empirischen Gesangschule“, deren Schlußwort: „Der Gipfel der Kunst ist die Natürlichkeit“ sie am besten kennzeichnet, — auf Details hier einzugehen, verbietet uns leider der Raum —, können wir das Werk allen Gesanglehrern und Sängern, die in ernstlichem Selbststudium sich weiterzubilden bemüht sind, nur aufs wärmste empfehlen; durch das gewissenhafte Befolgen der Sandbergschen Tonentwicklungslehre können sich zweifellos nur gute Resultate erzielen lassen.

Tony Canstatt (Wiesbaden).

Der Musikverlagsbericht 1907 der Verlagshandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig ist kürzlich erschienen. Er gibt, wie man uns schreibt, ein getreues Bild von dem regen Leben, das der Verlag auch im vergangenen Jahre entwickelt hat. Nicht nur der Herausgabe und Verbreitung der Werke von zeitgenössischen Tonsetzern ist diese Tätigkeit gewidmet gewesen, sondern auch der Neuausgabe von Kompositionen älterer und ältester Meister der Tonkunst. Besonderes Interesse beanspruchen unter diesen die erstmalig veröffentlichten Elf Wiener Tänze von Beethoven, das bisher verschollene 7. Violinkonzert von W. A. Mozart und die vier Jugendouvertüren von Rich. Wagner. (Die letzteren werden in der heutigen Nummer besprochen. Red.) Unter den zeitgenössischen Komponisten, die mit der Anzeige neuer Werke in dem Bericht vertreten sind, seien hervorgehoben: Theodor Streicher (Hafislieder, Chorliedchen), Felix Weingartner (Violinsonaten, Faust-Musik), Joseph Suk (Symphonie „Asrael“, für die dem Komponisten der erste Preis von der böhmischen Akademie für Kunst und Wissenschaft zuerkannt wurde), Leone Sinigaglia (Danze piemontesi). Die zwei größten Verlagsunternehmen aus dem Bericht sind die kritische Gesamtausgabe der Werke Joseph Haydns und Franz Liszts Musikalische Werke.



— Wagneriana. Man schreibt uns: Richard Wagners Briefe an seine erste Gattin Minna werden in der Reihe von Briefbänden des Meisters aus dem Archiv des Hauses Wahnfried in nächster Zeit veröffentlicht. Nur sieben schriftliche Aeußerungen Wagners an Minna waren bis jetzt bekannt; hier werden 269 ungedruckte Dokumente von des Meisters Hand Zeugnis ablegen von der Ehe mit jener Frau, der an der Seite des Genius ein „merkwürdig wildes Schicksal“ beschieden war. Die Wanderjahre von Magdeburg über Königsberg nach Riga, die romantische Flucht nach Frankreich, die Pariser Jahre des Elends, die Dresdner Revolution, das Schweizer Exil, die Züricher Katastrophe, die neuen Irrfahrten vor dem Pariser Tannhäuserskandal und nach der endlich erlangten Amnestie, die allertrübste Zeit des Meisters vor und nach der Flucht von Penzing und endlich die große Wendung durch die Berufung König Ludwigs II. — das sind die Stationen auf der dreißigjährigen gemeinschaftlichen Lebensreise Minna Planers mit einem Manne, dessen Genie sie verständnislos gegenüberstand. Das umfangreiche und mit zwei Bildern geschmückte Werk bringt demnächst die Verlagsanstalt Schuster & Loeffler in Berlin heraus.

— Von den Theatern. Mit dem Bau des Stuttgarter Hoftheaters scheint es jetzt wirklich ernst zu werden. Wie die Zeitungen melden, sollen zum Wettbewerb für das neue Theater besonders folgende „Spezialisten für Theaterbau“ eingeladen werden: Professor Littmann (in Firma Heilmann & Littmann, München), der Erbauer des Prinz-Regenten-Theaters, des Schillertheaters in Charlottenburg u. a. m., Professor Martin Dülfer, Dresden, Erbauer des Kaim-Saales in München, des Theaters in Meran und in Dortmund, Bruno Schmitz, Berlin, Christian Heinrich Seeling, Stadtbaurat in Charlottenburg, sowie Regierungsbaumeister Moritz in Köln.

— Soziales aus dem Musikerstande. „Das Schmerzenskind der Provinzoper“ betitelt sich eine vom „Allgemeinen deutschen Chorsänger-Verband“ herausgegebene Broschüre, die in beredter Weise die schlimme materielle Lage des Chorsängerstandes, die großen Anforderungen und die Undankbarkeit des Berufes schildert und in beweiskräftigen Darlegungen die Ursache des Chormangels und des Verfalls des deutschen Opernchores aufdeckt. Es ist bekannt, daß der Opernchor die Achillesferse nicht nur kleiner, sondern auch größerer Bühnen ist, das heißt überall, wo eine falsche Sparsamkeit die Verwaltung beherrscht. Der „Allgemeine deutsche Chorsänger-Verband“ wendet sich vor allem an die Stadtverwaltungen mit dem Ersuchen, sein Bestreben, „den Stadttheatern der Provinz zu einem zeitgemäßen, künstlerisch geschulten, tüchtigen Opernchor zu verhelfen“, dadurch zu fördern, daß sie den jeweiligen Pächter ihres städtischen

Theaters verpflichten, einen auf 25 Herren und 25 Damen bestehenden, gutstudierten Chor zu engagieren und dem Opernchor zeitgemäße, der Berufstätigkeit und wirtschaftlichen Lage entsprechende Gagen und Sommersustentationsgagen zu zahlen; oder, wenn der Geschäftsgang des Theaters nachweislich eine durch die Sustentationsgage bedingte Belastung des Etats nicht erlaubt, helfend einzugreifen und die verhältnismäßig geringen Unkosten aus städtischen Mitteln in Form einer Subvention zu decken. Die auf die so außerordentlich notwendige künstlerische und materielle Hebung des Chorsängerstandes gerichteten Bestrebungen des genannten Verbandes verdienen weitestgehende Beachtung und tatkräftigste Förderung.

— **Beethovens Chorphantasie.** (Ein Jubiläum.) Ein weniger bekanntes, eigenartiges Werk Beethovens ist die Phantasie für Pianoforte, Solostimmen, Chor und Orchester (op. 80). So ungewohnt die Zusammenstellung der Mitwirkenden, so eigentümlich sind die Schicksale dieses Werkes. Es ist dem König Maximilian Joseph von Bayern gewidmet. Und hundert Jahre sind es gerade, daß die Uraufführung stattfand. Ein unglückliches Debüt. Beethoven gab eine „Musikalische Akademie“ im Theater an der Wien. An derselben Stätte, wo heute die lustige Witwe tanzt, mühte sich der Meister vier Stunden lang mit neuen Kompositionen. Unter diesen befand sich die Chorphantasie. Sie war erst in letzter Stunde fertig geworden. Vielmehr nicht fertig geworden. Die Einleitung für Klavier wurde bei der Premiere von Beethoven improvisiert und erst später zu Papier gebracht. Aber auch für das Studium der Chorpartie hatte die Zeit gemangelt. Und so geschah das Schreckliche: Die Uraufführung mißlang so sehr, daß sie unterbrochen und nochmals von Anfang begonnen werden mußte. Es ist begreiflich, daß dies den Komponisten nicht in die beste Stimmung versetzte. So ließ er denn — um die böse Erinnerung zu meiden — das Werk beiseite liegen. Und selten einmal erinnert sich ein Chorleiter dieser Komposition, die uns für das weitere Schaffen Beethovens gar manche wertvolle Aufschlüsse gibt. Besonders interessant sind die uns erhaltenen Skizzen zu der Phantasie. Sie zeigen, daß der Komponist erst während der Komposition auf die Idee kam, Singstimmen mitzuverwenden. Es handelt sich also um ein Pendant zu dem Finale der 9. Symphonie. Mit dem Unterschiede allerdings, daß diese Phantasie ca. 15 Jahre früher entstanden ist als die „Neunte“. Gleichwohl ist der Stimmungscharakter der beiden Tonstücke von auffallender Aehnlichkeit. Dabei erinnert die „Phantasie“ sehr lebhaft an Beethovens Vorbild, Mozart. Melodiephrasen sowohl als Kadenzen sind ganz mozartisch. Ja man könnte sogar in dem Texte, dessen gedanklicher Inhalt ohne Zweifel von Beethoven selbst herrührt, eine Verherrlichung Mozarts sehen:

„Schmeichelnd hold und lieblich klingen
Unsres Lebens Harmonien,
Und dem Schönheitssinn entschwingen
Blumen sich, die ewig blühn.
Fried' und Freude gleiten freundlich
Wie der Wellen Wechselspiel;
Was sich drängte rauh und feindlich
Ordnet sich zu Hochgefühl . . . . .“

und zum Schluß:

„Großes, das ins Herz gedrungen
Blüht dann neu und schön empor
Hat ein Geist sich aufgeschwungen
Hallt ihm stets ein Geisterchor.
Nehmt denn hin, ihr schönen Seelen,
Froh die Gaben schöner Kunst.
Wenn sich Lieb' und Kraft vermählen,
Lohnt dem Menschen Göttergunst.“

Die Melodie dieser Worte ist derjenigen von „Freude, schöner Götterfunken“ aufs innigste verwandt. Wer Beethovens Gedanken in Verse gebracht, steht nicht fest. Nach Czerny soll Kuffner, nach Nottebohm Treitschke der Dichter sein. Der geistige Urheber ist jedenfalls Beethoven selbst. — Anläßlich des hundertjährigen Gedenktages der mißglückten Uraufführung wurde die selten gehörte Komposition dieser Tage in einem „Gesellschaftskonzert“ in Wien wieder aufgeführt. Den Klavierpart spielte **Ferruccio Busoni**, Kapellmeister **Schalk** dirigierte. Zu Reminiszenzen an die mißglückte Erstaufführung bot sich diesmal glücklicherweise kein Anlaß. Um so interessanter sind die historisch-psychologischen Ausblicke, welche dieses Werk dem Kenner der 9. Symphonie gewährt. Dr. **Victor Lederer**.

* * *

Personalnachrichten.

— Aus Anlaß seines vierzigjährigen Dienstjubiläums ist dem Hofkonzertmeister **Heinrich Deecke** in Karlsruhe vom Großherzog von Baden das Ritterkreuz erster Klasse mit Eichenlaub des Ordens vom Zähringer Löwen verliehen worden. Deecke war Schüler von David und Joachim. Im Jahre 1867 wurde er nach Karlsruhe als Solospieler mit dem Titel Kammervirtuos berufen. Seit dem Jahre 1880 steht er dem Hoforchester als erster Konzertmeister vor und hat sich um das Musikleben der badischen Residenz in 25 Jahren als Leiter einer Kammermusikvereinigung mit Mottl zusammen große Verdienste erworben. Auch als Violinpädagog ist Deecke hochgeschätzt. F. Sch.

— Wie aus New York gemeldet wird, wird an Stelle des mit dieser Saison aus seiner Stellung scheidenden, nach Berlin zurückkehrenden Hofkapellmeisters Dr. Muck der Hamburger Kapellmeister **Max Fiedler** vom nächsten Jahre ab die Leitung des **Bostoner** Symphonieorchesters übernehmen.

— **Alfred Elsmann**, der Sohn eines Mitgliedes der königl. Kapelle, der mehrere Jahre als Korrepetitor und Ballettdirigent an der Dresdner Hofoper wirkte und am königl. Konservatorium seine Ausbildung empfing, ist ohne Probedirigieren als Hofkapellmeister an das neu erbaute Weimarer Hoftheater berufen worden. P.

— Wie wir unseren Lesern mitteilen können, hat Prof. **Heinrich Schwartz** das Münchner Opernreferat, **Willy Glöckner** das Konzertreferat für die „Neue Musik-Zeitung“ freundlich übernommen.

— Der unseren Lesern als Mitarbeiter gut bekannte Musikschriftsteller Dr. **Ernst Decsey** in Graz ist Chefredakteur der „Grazer Tagespost“ geworden.

— In Berlin ist der Hofopernsänger **Karl Nebe** an den Folgen einer Influenza im 50. Lebensjahr gestorben. Er hat der Berliner Hofoper acht Jahre als Baßbuffo angehört. Seine Hauptdomäne war die Spieloper. Aber auch in Wagner-Opern hatte er zwei Glanzrollen. In Berlin begann er mit dem Alberich, und dort wie in Bayreuth hat er den Beckmesser dargestellt, den er in den Wagner-Festspielen von Fritz Friedrichs übernahm. Er war der Sohn des Sängers Eduard Nebe.

— Zum Tode von **Edward Mac Dowell** schreibt man uns: Nordamerika hat musikalische Landestrauer: Sein bedeutendster Tondichter Mac Dowell, der leider die letzten Jahre traurig dahinsiechen mußte, ist im Alter von nur 47 Jahren gestorben. Einem im 18. Jahrhundert nach den Vereinigten Staaten eingewanderten schottischen Quäkergeschlechte mit irischer Blutsmischung entstammend und 1861 in New York geboren, wurde er nach enttäuschender Studienzeit am Pariser Konservatorium (Marmontels usw.) durch sein Studium bei Raff in Frankfurt a. M., seine Lehrtätigkeit in Darmstadt und seinen erfolggekrönten Besuch bei Liszt auf der Weimarer Altenburg auch in die Kreise der neudeutschen Schule des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins hineingezogen. So lebte er einige Jahre in Wiesbaden seinem Schaffen, um dann von 1888 an wieder in die Heimat nach Boston zurückzukehren. Sie ehrte ihn 1896 durch Verleihung der Musik-Professur an der New Yorker Columbia-Universität, die er acht Jahre in der Hauptsache als Leiter eines leistungsfähigen Schülerorchesters begleitete. Später teilte er seinen Aufenthalt zwischen New York und einem allerliebsten Sommer-Landhäuschen in Neu-England (Peterboro, New Hampshire) inmitten einer herrlichen Waldnatur. — Der ausgezeichnete Pianist Mac Dowell hat die Anerkennung aller gefunden. Der Tondichter Mac Dowell ist vornehmlich der Stolz und der Ruhm seines jungen, mit mächtiger Kraft aufstrebenden amerikanischen Volkes; uns Deutschen müßte er aber nicht minder lieb sein, denn er verkörpert ja auch ein gut Teil unserer Rasse. Seine Musik ist rein germanisch in ihrer lyrischen Versonnenheit und gesunden markischen Kraft; sie ist vor allem echt germanisch in ihrer wundervollen Naturpoesie. Schon die Titel seiner Werke für Klavier — die herrlichen „Seebilder“, die in über 100 000 Exemplaren verbreiteten „Waldidyllen“, die kostbaren „Neu-England-Idyllen“ usw., die meisten seiner Lieder, bei Arthur P. Schmidt, Boston und Leipzig erschienen, weisen's uns. Seine vier großen Sonaten, die Keltische, die Norwegische, die Tragische und die Heroische, führen uns gleichfalls in die freie Natur. Einflüsse amerikanischen Lokalkolorits in Indianerweisen (Indianische Suite) für Orchester und alte lustige Plantagenweisen der Neger in den Südstaaten geben dazu eine ganz unvergleichlich poetisch und frisch wirkende Mischung. Wohl merkt man die durch seine schottischen Urahnen und die Griegschen ebenfalls schottischen Vorfahren erklärliche Neigung und Blutsverwandtschaft mit dem Meister aller Skandinavier, wohl hat sein langer Aufenthalt in Deutschland deutliche Spuren seines begeisterten Studiums unserer Romantiker Mendelssohn, Schumann, Raff, unserer großen neudeutschen Führer Wagner und Liszt in seiner Musik hinterlassen, wohl zeigen seine beiden glanzvollen Klavierkonzerte, daß er auch Tschaikowsky warm verehrte, allein es geht durchaus nicht an, ihm eine starke persönliche und zugleich eine starke amerikanische nationale Note abzusprechen. Mac Dowells Kunst beansprucht tatsächlich eine nationale Bedeutung für Nordamerika. Ist er auch einige Male mit großen Orchesterwerken, den symphonischen Dichtungen der wertvollen I. Orchestersuite, op. 42, und der originellen Indianischen Suite hervorgetreten, das Beste und Eigenste gab er doch im Lied und dem Charakterstück für Klavier. Hier hat er uns einen, gleich dem Griegschen nicht allzu großen, aber um so kostbareren Kronschatz an inniger Empfindung, klanglicher Delikatesse, modernem und tiefpoetischem Ausdruck hinterlassen, der fast immer auch der Hausmusik zugängig ist. Stücke wie „Die wilde Rose“ oder „Das alte Stelldichein“ aus den Waldidyllen haben so ungeheure Verbreitung gefunden, weil sie die schwere Aufgabe, in einfachster Einkleidung poetische Gedanken zu sagen, lösten. — Ja, er war ein germanischer Künstler mit seiner schwärmerischen Liebe zu heimischer Natur. Was er uns erzählt von des Meeres Herrlichkeit und Größe, von alten und von wehmütigen Erinnerungen an tote Liebe, von der Pracht und Herrlichkeit des Waldes, den Freuden des Herbstes und der starren Pracht des strengen Winters, all das findet durch seine Klänge den Widerklang in unseren Herzen! H. R. A.

Schluß der Redaktion am 8. Februar, Ausgabe dieser Nummer am 20. Februar, der nächsten Nummer am 5. März.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 11.

Stuttgart-Leipzig
5. März 1908.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Degeneration und Regeneration.[*]

(Der Konfusion II. Teil.)

Herr Professor Max Reger ist zufrieden. Er ist sehr zufrieden. Er möchte mit Leibniz sagen: Le meilleur des mondes possibles! Herr Professor Riemann ist unzufrieden. Wenn Herr Professor Reger in der Technik seiner Kunst weit gehen will, so weit wie möglich, bis zu der Grenze, wo die Bäume aufhören in den Himmel zu wachsen, und das Rad der Entwicklung immer mehr antreibt, fällt Herr Professor Riemann dem Rade in die Speichen und „Zurück!" ist seine Losung, die Vergangenheit seine schützende Gottheit. So kommen sie sich, infolge ihrer oppositionellen Stellung, immer näher, bis sie eines Tages aneinander geraten und die beiden R sich in den Haaren liegen, die praktische Musik durch Reger mit der Theorie formell alle diplomatischen Beziehungen abbricht, und Herr Professor Reger im Jähzorne das Kind mit dem Bade ausschüttet.

Vor einiger Zeit hat Felix Dräseke in diesen Blättern den gellenden Schrei „Konfusion!" ausgestoßen. Wie Scipio an den Trümmern von Karthago sitzt er wehmutsvoll an den klassischen Palästen der Tonkunst, weint über die Schönheit vergangener Zeiten, die uns jedes Jahr weiter und weiter schiebt.

Kaum war diese Trauerode Dräsekes verklungen, erhob sich Paul Marsop und reibt einen energischen, elegant gerundeten Salamander in honorem Straußens, Regers und aller „Modernen".

Und? Sind wir jetzt ein Stückchen weiter gekommen? Nur ein kleines Stückchen? Verharrt nicht jede Partei auf ihrem prinzipiellen Standpunkte, wie vor und eh', ehe die vielen Worte heranrollten? Wir haben genug Kunstkenner, Lord-Oberrichter in Sachen des guten Geschmacks. Lauter treffliche Stilisten, seit Ambros und Hanslick. Indes die Kunst läßt sich nicht in Worte fassen. Das Resultat solcher Streitigkeiten bleiben Worte.

Wahrhaftig, ein naiver Kunstjünger, der die Worte für Taten nähme, wenn er an eine normative Aesthetik glaubte — und dieser Aberglaube, diese Gespensterfurcht ist noch nicht gebannt —, und sich nach einem leitenden Prinzipe umsähe, könnte jetzt schon ein bißchen konfus werden. In diesem Wirrwarr von Vergangenheitssehnsucht und Gegenwartsfreude, Begräbnisoden-Schwermut und Festgruß-Dithyrambik, in diesem Wust von Entzücken und Entsetzen, von Verdammung und Seligsprechung, in diesem rollenden Stoß von eisernen Regeln, die von den „Modernen" in tausend Stücke zertrümmert werden, findet man kaum einen Halt. Wohl, Paul Marsop hat recht, das Genie hat kein solches Prinzip. Es schafft sich sein eigenes. Unbewußt oder bewußt. Aber Könige allein bilden kein Reich. Wir brauchen nicht nur musikalische Fürsten, wir brauchen auch musikalisches Volk, das den Aufklärungsdienst besorgt, die Nachhut bildet. Alle die Kleinen, die Notwendigen, die Soldaten, die Truppenoffiziere brauchen Prinzipien, ein Reglement, durch die Praxis geschaffen, das sie in tausendfältiger Kleinarbeit erweitern, verengern, indem sie unbrauchbar Gewordenes abstoßen, bis der große Genius alles Einzelne sammelt, vereinheitlicht. Ein solches Prinzip war die Sonatenform. Sie war eine willkommene Stütze. Daß man sich ihrer nicht bedienen mußte, wurde bewiesen. Aber sie war doch ein Signal. Wohlgemerkt: keine Vorschrift, kein hemmender Befehl, aber wohltuende Usance. Hätten wir gegenwärtig gar kein Prinzip,

[*] Anm. der Red. Als wir in Nr. 1 des 27. Jahrgangs Dräsekes Aufsatz „Die Konfusion in der Musik" veröffentlichten, an den sich heute noch lebhafte Diskussionen knüpfen (Annus Confusionis in der Zeitschrift „Die Musik" und anderes), wurde ausdrücklich bemerkt, daß wir einer freien Aussprache über die darin angeschnittenen Zeitfragen jederzeit Raum gewähren würden; und zwar in der Weise, daß der eigene Standpunkt der „Neuen Musik-Zeitung" zunächst nicht das Entscheidende für die Aufnahme eines Korreferats bilden sollte. Der Aufsatz von Ferdinand Scherber, dem bekannten Musikschriftsteller und Beamten an der Musikabteilung der Wiener Hofbibliothek, ist eine Antwort auf Max Regers „Degeneration und Regeneration" in Nr. 3 d. Jahrg. Marsops Artikel: „Die Konfusion in der Kritik" steht in Nr. 13 des vorigen Jahrgangs. Nach unserer Ansicht sind Scherbers Ausführungen in bezug auf die Anerkennung Beethovens und anderer Meister zu ihren Lebzeiten nicht so sehr als Entgegnung auf Regers Aeußerungen zu schätzen. Vielmehr sollten sie sich die Herren der Kritik hinter die Ohren schreiben, die so gerne behaupten: weil ein Werk bei seinem Erscheinen Erfolg und Anerkennung findet, muß es notwendigerweise schlecht sein.

dann herrschte ein regelloses Durcheinander, es fehlte die Möglichkeit einer Weiterentwicklung. Aber haben wir wirklich gar kein Prinzip? Oder hat nicht vielmehr die moderne Musik den Kreis der Prinzipien vergrößert, da das alte ja noch fortbestehen kann, und so verschiedenen Individualitäten die Möglichkeit, sich zu betätigen, geboten?

* * *

Deutschland besitzt ein Syndikat von Musikschriftstellern, das Anteilscheine auf Unsterblichkeit, künstlerische Größe, Genialität ausgibt, das auf neue Namen lautende Aktien emittiert, ältere ihm nicht mehr passende einzieht, kurz auf dem künstlerischen Markte gewiß sehr rührig und darum von nicht geringem Einflusse ist. Das ist durchaus begreiflich. Gilt es doch durch Zähigkeit, Energie und sicheres, imponierendes Auftreten den Kritikern einen Einfluß zurückzuerobern, der durch das törichte, gegen die „Zukunftsmusik" prinzipiell ablehnende, bockbeinige Verhalten einiger unbesonnener konservativer Schriftsteller fast gänzlich verloren gegangen war. Die Zeit und die Entwicklung sind ja an diesen bitterbösen, ernsten Herren vorübergelaufen, ohne sich an ihr Donnern zu kehren, und sie machen nun den wenig ernsthaften Eindruck eines Apfelbaumbesitzers, der Jungen in ohnmächtigem Grimme mit dem Stocke droht, während diese mit der sicheren Beute schon längst das Weite gesucht haben. Es fällt dem Unbefangenen auf, daß das Syndikat der neuen Musikschriftsteller nun gerade mit jenen Musikern fraternisiert, die man — ich weiß nicht warum — mit dem Adjektiv die „modernen" zu bezeichnen pflegt. Diese Reaktion auf die Zeiten eines zu strengen Konservativismus ist naheliegend und menschlich, wie man ja gerne von einem Extrem ins andere fällt. Auf die Despotie folgt meist die Revolution, auf die Tragödie das Satyrspiel.

Diese Konfraternität der Musikschriftsteller und der „modernen" Komponisten besitzt gegenwärtig ausschlaggebenden Einfluß und die dominierende Macht auf dem Kunstmarkte. Der beste Beweis für die Richtigkeit dieser Wahrnehmung ist die murrende Opposition der konservativen Musiker. Das Verhältnis hat etwas Ungesundes. Es fehlt heutzutage vor allem an einer lebensfähigen, kräftigen Opposition, die Auswüchse, künstlerische Uebergriffe, artistische Despotien zu paralysieren vermöchte. Der bloße Konservativismus ist auf künstlerischem Gebiete wenigstens sicher kein Programm. Das eben erst abgelebte ist da mehr verstorben und tot, als das vor Jahrhunderten dahingegangene. An diesem haftet noch unsere Erinnerung, wir empfinden es als matt, alt und wirkungslos, jenes ist ganz aus unserem künstlerischen Wissen entschwunden, es ist neu, noch nicht gehört, erregt daher Aufmerksamkeit. Die Herrschaft hat diese Konfraternität noch nicht lange, sie fühlt sich nicht ganz sicher in ihrer Macht, sie ist noch Partei, mit allen Schrecken einer solchen, und erhält als Zugabe die wenig liebenswürdigen Eigenschaften eines Parvenus. Ein krankhaftes Selbstbewußtsein, ein Protzentum darauf, wie sie es so herrlich weit gebracht, eine Intoleranz gegen alles, was sich nicht als Soldat mit blindem Gehorsam anwerben läßt, besonders gegen alles, was konservativ ist, oder sich selbst dafür hält. „Du hast uns lang genug geknufft, man wird dich wieder knuffen, Schuft", das ist ja immer das Programm aller Umwälzungen, und bringt es dahin, daß der Zopf, der bisher hinten hing, nun stolz nach vorne baumelt. Der moderne Zopf! Diese krankhafte Originalitätswut, dieses wütende Aufräumen und Saubermachen auf dem Tische der Entwicklung, diese reine Dreiklangscheu, dieses rennende Suchen und sprunghafte Ueberbieten! aber das wird sich geben. Das ist das Fieber der Reaktion.

Indes ein drittes Uebel. Und das schwerwiegendste. Die Musiker beginnen sich abzuschließen. Sie bilden eine Kongregation. L'art pour l'art ist auch ihr Motto. Sie legen das Gelübde der Enthaltsamkeit von allem leicht Verständlichen, der Armut aller sangbaren Melodie, und des strengsten Gehorsams gegen den modernen musikalischen Zopf ab. Gewiß gehören Genies wie R e g e r und S t r a u ß, eben als Genies und soweit die Macht ihres Genies reicht, dieser Kongregation nicht an, wenn sie auch als Prälaten da geführt werden. Aber die vielen Anderen! Die arbeiten und schaffen nur für den Orden. An den Ordensfesten — den Musikfesten — werden ihre Kompositionen aufgeführt, von Ordensmitgliedern beklatscht. Doch das Volk steht abseits und kann sich das wunderliche Gehaben dieser Herren nicht erklären. Was soll es mit dieser Kunst, die sich selbst liebkost, die sich mit sich selbst vermählt und keinen anderen Zweck hat als sich selbst? Die Musik ist auf dem besten, oder vielmehr schlechtesten Wege, ihre allgemeine kulturelle Mission, die sie mit jahrhundertelanger Zähigkeit erobert, in wenig Jahren wieder zu verlieren. Sie macht sich zu einem geistreichen Spiel für die Fachgenossen, zur Freude für Wenige. Sie hat das Volk in die Variétés getrieben, sie hat das musikalische Singspielhallen-Kartell schaffen helfen, sie läßt dem Volke, das nach dem musikalischen Wunderquell, der über die Not des Tages so süß, so herrlich hinweghilft, der den Jammer stillt, die Verzweiflung lindert, heute im aufreibenden Kampfe ums Dasein mehr als je dürstet, sie läßt dem Volke landläufigen Operettenmischmasch, mit allen Bakterien der künstlerischen Gemeinheit versetzte Gassenhauerkost verabreichen, wendet sich gekränkt wie ein aristokratisches oder Jobbersöhnchen von diesem Treiben ab, flüchtet in ein enges vor den Blicken aller Esoterischen durch die Wände des Unverständlichen geschütztes Räumchen, freut sich nun am kindischen künstlerischen Spiele, baut neue Effektchen auf, wirft sie wieder über den Haufen, macht neue Grüppchen, verworrene Figürchen und sinnt und sinnt . . . Draußen flutet das gewaltige Leben, eine fast übermächtige m a t e r i e l l e Kultur baut sich auf, alles in ihren Bann zwingend, materialisierend, draußen steht das Volk, Millionen von pochenden Herzen, die auch für die Seelen lauteres Gold verlangen, sehnend verlangen. Doch die Musik läßt die Singspielhallen falsche Münzen dafür geben. Und wenn die moderne Musik mit ihrer bewundernswürdigen Technik alle Schulden, die sie angehäuft, wird tilgen können, diese Riesenschuld der Verachtung des Volkes wird sie damit niemals zahlen können und daran wird sie eines Tages bankerott werden. Der an den Größenwahn des Sonnenkönigs erinnernde Wahlspruch: L'art pour l'art wird den Weg des »L'état c'est moi« nehmen. Das technische Prachtschloß der Tonkunst muß erstürmt werden, die Musik muß heraus auf jenen Platz, der ihr gebührt, und alle, die reinen Herzens sind, erfreuen. Sie muß sich breit auf dem Volke aufbauen bis zu den Spitzen der erlauchten Genien der Tonkunst, die man nur blinzelnd wahrnehmen kann, deren Wirken man aber doch so fühlend begreift wie das wärmende Wunderlicht der Sonne.

* * *

In dieser absichtlichen Abkehr von allem Volkstümlichen, in dem Einspinnen in sich selbst scheint mir die sogenannte „Konfusion" in der Musik zu bestehen. Nicht im Fehlen von Prinzipien, die, wie ich anfangs erwähnte, für alle die tausende kleineren Arbeiter der Tonkunst nötig sind. Diese Prinzipien sind ja wirklich vorhanden, wie alle praktischen, selbst schaffenden Musiker wissen. Es ist beiläufig das Prinzip getroffen, wenn man sagt, jemand arbeite „im Genre" des Richard Strauß oder eines anderen führenden Meisters. Prinzipien gibt es gegenwärtig mehrere. Nur schade, daß man nicht alle gelten läßt, und so eine tüchtige Auslese verhindert. Mit Richard Wagner scheint der letzte volkstümliche Komponist gestorben. Wie Bernhard Shaw richtig bemerkt, ist Wagner A b s c h l u ß einer Periode der Entwicklung, die ungefähr von Weber beginnt, und nicht etwa der A n f a n g einer neuen. So kann man sich auch die auffallend zahlreichen atavistischen Erscheinungen in der modernsten Tonkunst, die weit hinter Wagner zurückreichen, erklären.

Professor Riemann trachtete der „Konfusion" radikal ein Ende zu machen. Was tat er? Er studierte mit heißem Bemühen ältere Werke, nahm ihnen Maß von links nach rechts, von oben nach unten, destillierte die Produkte in allen ästhetischen Retorten, schied, rechnete, verglich, dividierte, subtrahierte, kubierte, kohobierte, bis er die Urformen fröhlich beisammen hatte. Nun

konstruierte er Regeln daraus, stieg auf den Berg wie Moses und begann: „Du sollst —". Doch der erste Schlag war schon daneben gehauen. Riemann vergaß, daß man nie fragen darf: *Was soll* der Künstler? sondern: *Was will* er? und: *Hat* er die künstlerische Kraft, seinen Willen zu verwirklichen? Riemann vergaß auch, daß Normen in der Kunst keinen Sinn haben, weil sie nicht durchsetzbar sind. Um die Theorie von der Praxis zu trennen, habe ich schon in einer früheren Studie* vorgeschlagen, auch für die Musik, wie es *Fechner* in seiner „Vorschule der Aesthetik" tut, statt des verwirrenden Ausdruckes „Gesetz" das treffendere Wort „Prinzip" zu verwenden. Man darf nie vergessen, daß — wie *Heine* so trefflich bemerkt —, was wir „Gesetze" einer Kunst nennen, nichts anderes sind, als Mittel eine künstlerische Idee zum Ausdrucke zu bringen. Diese Mittel sind natürlich völlig frei in das Ermessen des schaffenden Künstlers gestellt. Die Prinzipien, nach denen Rossini schuf, sind andere als die R. Wagners. Alle Gesetze der Harmonie, der Formenlehre, sind solche Prinzipien, ewig wechselnd, der künstlerischen Konvention unterworfen, oft mit einem genialen Zuge eines Künstlers geändert. Professor Riemann ist aber noch weiter gegangen. Wie ein ängstlicher Hausvater durch das Geschrei einiger johlender Jungen erschreckt, plötzlich „Polizei!" schreit, so stieß auch Professor Riemann einen Hilferuf nach einer Autorität aus, die die unbändige Jugend zügeln soll. Nein, den künstlerischen Schutzmann, der reglementiert, inspiziert, revidiert, der hemmt und hindert, indem er leitet, was nicht zu leiten ist, nein, den brauchen wir nicht. Er kann auch auf die Dauer nicht bleiben. Entweder er oder die Kunst muß zugrunde gehen. Es gibt in der Kunst ebensowenig wie in der voraussetzungslosen Wissenschaft eine Autorität im Sinne Riemanns, die anordnet: „Das mußt du mir glauben" oder „So mußt du komponieren". Man empfindet schon den modernen musikalischen Zopf, diese manchmal so köstlich wackelnde Autorität, bitter, und es wäre höchste Zeit, daß man ihn der Kunst ausrisse und jeden nach Herzenslust, unangekränkelt vom Dogmenglauben, frei schaffen und singen ließe, wie er wolle. Als Herr Professor Riemann aus dem Schneckenhause der Wissenschaft herauskroch, in einer Hand den künstlerischen Polizeimeister in der anderen das dazu gehörige Reglement und mit seinen Gaben in das Gebiet der praktischen Musik einziehen wollte, trat ihm Herr Professor Reger mit einem großen Knüppel entgegen und hieb auf ihn ein, oder wie sich der Herr Professor Reger etwas euphemistisch ausdrückt: „er beleuchtete die Riemannschen Ansichten vom Standpunkte des vorwärtsstrebenden Musikers". Ein eigenartiger Beleuchtungseffekt! Aber es dünkt mich, als sei es auch Riemanns Recht, die Autoritäten, die gerade Reger nennt, Strauß, Mahler und Reger, nicht anzuerkennen und gegen sie Stellung zu nehmen.

Also Herr Professor Reger ist zufrieden. Das kann man begreifen. Von einem glücklichen Geschick begünstigt, das ihm die Dornen auf dem Leidenswege eines Künstlers gar bald aus dem Wege räumte, in verhältnismäßig jungen Jahren anerkannt, wäre es von ihm undankbar mit dem Schicksale zu hadern. Er findet, mit Recht, daß heutzutage in den reaktionärsten Städten die neuen Werke von Strauß, Mahler und Reger gebracht werden, und freut sich dessen. Begreiflich. Aber er vergißt, daß es eben vorzüglich nur diese sind, die gebracht werden, er vergißt, daß es so viele Komponisten gibt, die vergebens in den Vorzimmern der großen Dirigenten antichambrieren, hoffend und harrend, er vergißt, wie viel Stolz, wie viel Talent, wie viel Freude da vernichtet wird, wie viel Kunst da verloren geht, er vergißt, daß bei diesen Namenlosen der kleinste Fehler zu einem vernichtenden Ungeheuer wird, während die Kompositionen namhafter Komponisten kaum fertig schon angenommen werden, weil sie auf den Konzertprogrammen aller halbwegs bedeutenden Vereinigungen einfach erscheinen *müssen*, er vergißt, daß es da eine künstlerisch-soziale Frage zu lösen gibt, die gleich einer brennenden Wunde offen ist. Man lese das Buch „Monographien moderner Musiker", worin jeder der darin besprochenen Komponisten doch seinen begeisterten Apostel hat. Nur bei wenigen Namen, die man eben überall auf den Konzertprogrammen findet, fehlen die bewegenden Klagen wegen Vernachlässigung, Nichtaufkommenlassens, Nichtzuwortekommens. In der Tat, an diesem Jammer hat die „Moderne" nichts geändert, nichts gebessert.

Herr Professor Reger versichert, daß er unentwegt nach links reite. Sein offenbar scheu gewordenes Pferd hat ihn aber zu weit links gerissen. Er ist an Tatsachen vorübergesprengt, die als Marksteine an der Straße standen, er hat über die Schranken einen Sprung gewagt, die das Reich der Wirklichkeit vom Reiche der Phantasie trennen. Reger findet sich verkannt und fühlt sich bei Bach, Brahms, Wagner, Mozart, Beethoven in guter Gesellschaft. Keine üblen Namen. Reger ist aber ebensowenig verkannt, wie die von ihm genannten Koryphäen waren, wie denn die Bedeutung einer großen Begabung immer von den Menschen, die ihr ästhetisches Urteil nicht selbst trüben, *empfunden* wird. Ich setze eine Notiz aus dem „Aufmerksamen", einem Grazer Journale aus dem Jahre 1813, die ich Thayer entnehme, her. Man denke, eine Provinzstadt, wie Graz, noch dazu Anno 1813! Kein Telegramm, kein Telephon, keine Theater- und Kunst-Rubrik eines Tagblattes konnte damals leichten Ruhm verbreiten. „Wie wir aus achtungswürdiger Quelle vernehmen, folgt Beethoven den herzlichen Einladungen seiner innigsten Verehrer und kommt vielleicht diesen Frühling noch in unsere Hauptstadt. Fröhlich ruft unser gebildetes, entzücktes Publicum diesem genialen, melodischen Mahler ... schon im Voraus das freundlichste Willkommen entgegen." Ist dies die Sprache gegen einen nicht völlig Anerkannten? Weiter. Man zitiert so gerne das Referat der „Leipziger allgem. mus. Zeitung" über die Wiener Aufführung der „Eroica". Was folgt aus diesem Bericht? Daß der Referent gewiß kein Uebelwollen hatte, nur daß er sich bei einmaligem und erstmaligem Hören nicht auskannte. Das passierte damals bekanntlich auch zahlreichen sehr praktischen Musikern, und sogar auch den mit allen Eigenheiten des Meisters wohlvertrauten Intimen aus seiner nächsten Umgebung. Während man aber stets diesen Bericht zitiert, in dem man sich in der wehmütigen Stimmung des verkannten Genies gefällt, vergißt man auf die nicht lange nach dieser Aufführung in demselben Journale erschienene Rezension der Partitur der »Sinfonia eroica« („Leipziger allgem. mus. Zeitung" vom 18. Februar 1807), die gleich anfangs diese Symphonie „das weitläufigste und kunstreichste Werk unter allen, die Beethovens origineller, wunderbarer Geist geschaffen", nennt. Ist das die Sprache gegen einen nicht völlig Anerkannten? Und Bach? Man lese Spitta! Und Mozart? Man lese Jahn-Deiters! Und Bruckner? Man lese Louis! Die Kritiken Hanslicks waren ja damals von großem Einfluß, aber doch nur eine Stimme, oder doch die Stimme des Einen. Und Wolf? Man lese Decsey! Und ist es so unbekannt, wie Wolf über Brahms urteilte? In welchen wegwerfenden, ja bissigen Ausdrücken? Decsey berichtet die köstliche Episode, wie Wolf schon in Wut geriet, als Kauffmann in einer Besprechung Brahms neben Wolf nur beiläufig zu nennen sich erkühnte. Und ist es so unbekannt, wie sich Brahms über Bruckner äußerte, wie er ihm förmlich jede Begabung absprach? Ach ja, die alleserkennende Weisheit ist bei den praktischen Musikern ebensowenig zu Hause wie bei den Musikhistorikern. *Tatsache ist, daß fast alle großen Geister der Musik beim großen Publikum in ihrer Bedeutung erkannt oder zumindest gefühlt wurden, nicht immer von ihren Fachgenossen*, und daß — leider — fast alle Meister der Tonkunst durch unfeines Benehmen und beleidigendes Gebaren ihren Freunden die Freundesrolle sehr bitter machten und ihre Verehrer wie Lakaien ansahen. Es ist aber, dächt' ich, genug, wenn die Werke mit Begeisterung aufgenommen werden. Muß man auch noch alle Grobheiten dazu mit Begeisterung aufnehmen? Es ist eine traurige Wahrheit, daß gerade die Musiker so wenig Gehör für den guten Ton haben. Da wird

* „Max Reger" in der „Neuen musikalischen Presse" 15. Jahrg. Nr. 10.

man es begreifen, daß oft der Mann vergessen sein muß, um seine Werke ohne Voreingenommenheit würdigen zu können.

* * *

Die „Konfusion“ ist also durch Reger nicht beseitigt. Auch durch Riemann nicht. Auch durch Dräseke nicht. Auch durch mich nicht. Weil sie durch Tinte und Druckerschwärze nicht beseitigt werden kann. Ist sie da, dann muß sie, wie eine böse Krankheit sich entwickeln. Man könnte höchstens die Rekonvaleszenz milder machen. Aber die „Konfusion“ ist vielleicht gar nicht da. Im Gegenteile. Die „moderne“ Musik weiß genau, was sie will. Ihr fehlt nur die breite Basis des Volkstümlichen, der volle, üppige Nährboden, der beständig neue Säfte zuführt, sie wird einem Verhängnis zufolge gerade da streng exklusiv, aristokratisch, wo sie demokratisch sein sollte. Das ist keine Konfusion, aber ein Verkennen.

Noch Eins. Ich habe mir nicht die Narrenkappe des Persönlichen aufgesetzt und läute nun mit den Schellen Sturm gegen die Herren Reger und Riemann. Ich habe die Kunst geliebt und die Wahrheit, als ich diese Zeilen niederschrieb. Das wird mir niemand verargen.

Dr. Ferdinand Scherber (Wien).

Anton Bruckner.

Neunte Symphonie (in d moll, dreisätzig).

Erläutert durch **Theodor Helm jun.**

(Fortsetzung.)

III. Satz. Adagio.

Und nun das Adagio! Welcher Kontrast zu dem vorigen Satze! Alle Freude und aller Jubel sind mit einemmal verstummt. Das Schicksal tritt an den großen Meister heran und erweckt ihn aus seinem letzten leidvergessenden, sorglos lächelnden Jugendtraume. Eine unabweisbare Ahnung sagte ihm, was er nun beginne, müsse sein Letztes, sein großer Abschied in Tönen sein. Um so mehr drängte es ihn, in diesem Satze nochmals die tiefsten Empfindungen seines Herzens auszusprechen. So entstand denn ein Adagio, würdig, den erhabensten Beethovenschen an die Seite gestellt zu werden, wohl das ergreifendste, das Bruckner geschrieben, ist es doch ganz von Jenseitsgedanken erfüllt. Nirgends zeigt sich eine Spur von gebrochener Schaffenskraft, nachlassender Erfindungsgabe in diesem Satze und bis zum letzten Akkorde, mit dem der Körper erschöpft zusammenbricht, steht noch der Genius auf seiner Höhe.

Das Adagio (E dur, vollendet 31. Oktober 1894) beginnt gleichsam als Sprechgesang mit einem wehmutsvollen Nonenschritte der Geigen wie ein tiefer Seufzer. Nach beklommenen, an „Tristan“ erinnernden chromatischen Tonfolgen setzt sich die Melodie, nachdem sie endlich befreiende Diatonik gefunden, überaus feierlich und erhaben fort, in immer höhere Regionen dringend, worauf die Bässe mit klagenden Sekundenschritten antworten.

36. Sehr langsam (feierlich).
mf — cresc.
(1. V., breit a. d. G-Saite)
(Streich. u. Tuben)

(Tromp.)
ff — marc.
(Hö.)
(Pos.)
(Str. u. Hbl.)
dim.
pp

Und nun schweben unsagbar schöne Sphärenklänge von „Parsifal“ verwandter Stimmung empor, wichtige Motive des Hauptthemas fortspinnend:

37.
pp
(Str. u. Hbl.)
(Horn)
etc.

Eine hieraus sich entwickelnde, sehnsüchtig flehende Steigerung führt endlich zu folgendem tief tragisch aufwallendem, mehrmals mächtig anschwellendem Undezimenakkord, der, wie ein mahnender Ruf aus einer andern Welt zu Gemüte dringend, mit dem wiederholten schmerzvollen Aufschrei der Trompeten geradezu erschütternd wirkt:

38.
(Tr.)
f
(Hörner

Der mächtige Aufruhr des Seelenlebens, das von Todesahnungen durchschauert, bringt eine tiefe Bewegung in den Satz. Die Instrumente scheinen zu leben: es schluchzen die Violinen und seufzen die Celli und von Trost und Erlösung klingt's aus den Hörnern und Tuben. Mit dem Herabsinken vom Undezimenakkord in Dur zu dem gleichnamigen, nunmehr pianissimo ausstrahlenden Akkord in Moll (in seiner erhabenen Wirkung an die Stelle „Brüder, überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen“ in Beethovens „Neunter“ erinnernd), nimmt die Stimmung allmählich einen mild wehmütigen Charakter an. Zu dem leise orgelpunktartig fortschwirrenden F der Violinen und Bässe tritt ein überaus trauriger Gesang absteigender Sextakkorde der Tuben, der schließlich mit tiefen schmerzvollen Seufzern zum Seitensatze hinüberleitet. (Vergl. Beisp. 39.)

39. pp (V.)

p (Tuben u. Horn) (bloss Tuben)

pp (Bässe, Pauke)

p

mf (Tuben u. Horn) (bloss Tuben) dim.

(bloss Bässe)

pp

p ritard. e dim.

ppp

Br.

(Hörner)

zögernd

Als mein Vater und ich an jenem mir unvergeßlichen 25. Januar 1894 den Meister in Wien (Heßgasse 7) besuchten, spielte er uns auf seinem Klaviere mit schon zitternden Händen zuerst das Anfangsthema des Adagio und hierauf, sichtlich ergriffen, die soeben erwähnte Stelle mit den absteigenden Sextakkorden vor. „Das ist der Abschied vom Leben" sagte er und es verklärte sich sein Blick. Er hatte in dieser Zeit bereits die Skizze des Adagio, wie er selbst uns sagte, beendet und war ganz erfüllt von der Ausführung des Satzes. Obgleich schon krank und in besorgniserregender Weise abgemagert, erzählte er mit wahrem Jugendfeuer von seinen kurz vorher (zwischen 6. und 11. Januar 1894) in Berlin erlebten Triumphen, besonders mit einer von Kapellmeister Dr. Muck geleiteten Aufführung seiner siebten Symphonie, in deren Finale ihn dortselbst eine Tubenstelle (Takt 5 bis 7 nach Buchstabe M der Partitur) so sehr ergriffen habe, daß er sie zum Abschied ins Adagio seiner „Neunten" aufnehmen werde. Ich komme später noch auf diese Stelle zurück. Bruckner machte uns damals auch die freudige Mitteilung, daß kurz vorher Hugo Wolf, der ihm früher etwas skeptisch gegenübergestanden war, bei ihm gewesen sei und das Adagio bei seiner Durchsicht sehr glücklich gefunden habe. Der Meister sprach an diesem Tage hauptsächlich von seiner siebten und neunten Symphonie, welche beiden ihm an seinem Lebensabende am meisten ans Herz gewachsen schienen. Wie schwer mußte es ihm fallen, von der schönen Natur seiner Heimat, die in seinen Symphonien ein so herrliches Echo fand, wie schwer aber erst, von seinen geliebten „Kindern" selbst — wie er seine Symphonien scherzweise nannte — auf immer scheiden zu müssen. Doch Bruckner empfing in bangen Stunden durch seine Frömmigkeit und Liebe zum Schöpfer reichlichen Trost und dieser drückt sich auch in der den Abschiedsklängen folgenden Gesangsgruppe aus. In ihrem ersten Teile noch nicht ganz von den Fesseln tief melancholischen Ernstes losgelöst:

40. Sehr breit.

mf

p (Streicher)

schlägt sie in dem wie in Tränen lächelnden zweiten Teile Töne seliger Verklärtheit an, als tauchten süße Erinnerungen aus ferner Vergangenheit auf:

41. Ein wenig bewegter (als Thema 40).

(1. V. mf dolce)

(Horn)

(Cl.)

mp (Str. pizz.

(dolce)

p

p

cresc.

cresc.

p dim. usw.

In der zweiten Hälfte der unendlich holden und doch so schmerzlichen Weise, die wie mit Engelszungen zu einem spricht, findet sich auch eine Andeutung des Hauptmotivs der ersten Gesangsmelodie (Beisp. 41, Takt 5), welche nun Cello und Klarinette übernehmen und die Violinen wiederholen. Danach bringen die Hörner unter spannungsvoll schreitenden Pizzicati der Geigen noch zweimal das Hauptmotiv allein, worauf dasselbe hinter einem Schleier zu verschwinden scheint. Der Klang hat sich nun wieder verdüstert, um alsbald auf der geheimnisvoll rauschenden Dissonanz c e fis ais der sordinierten Bratschen und Celli mit gleichzeitig traumhaft durch den C dur-Dreiklang absteigendem Flötengange zu ersterben:

42. *pp* (Fl.) (Horn) *mf* (Br. u. Vc. *con sordini*)

Es beginnt somit der Durchführungsteil.

Noch einmal erhebt sich das tief aufseufzende, wie aus Erdennacht und Erdennot zu Wonnen ewigen Lichtes und Friedens empordringende Adagio-Hauptthema in seiner Urgestalt. Nach einer Wiederholung des Themas, von Cis ausgehend, wobei die Flöten zum erstenmal — und zwar als Gegenstimme — auch dessen Umkehrung verwerten, erhält nun diese selbst im einschneidenden tragisch-düsteren Fortissimoklange der Trompeten über schwer und ernst einherschreitenden Baßgängen erhöhte Bedeutung:

43. (Tromp.) *ff* (Horn u. Pos.) usw. *marc.* (Bässe, Fagott)

Gleichsam die vorhergehenden, eben besprochenen Takte ins Zarte, Geheimnisvolle, geisterhaft Schwebende übersetzt, mutet die unmittelbar folgende Pianissimo-Stelle an, welche in Oboe und Horn eine Engführung des Umkehrung-Themas bringt. Nun bemächtigen sich wieder die Bässe des Hauptmotivs in seiner Urgestalt, um es jetzt stetig festzuhalten und fortzuentwickeln, während die erste und zweite Violine mit wundervollen Gegenstimmen antworten:

44. (1. V.) (2. V.) (1. V.) *p* (Str.)

(2. V.) usw.

Streicher und Holzbläser vereint, führen eine unwiderstehliche Steigerung herbei, es drängt mit wachsender Spannung zu etwas Außerordentlichem, zu einem Höhepunkte — — dies kann nur wieder der gewaltige Schicksalsruf, der niederschmetternde, unheilverkündende Undezimenakkord sein (Beisp. 38) und zwar diesmal auf G aufgebaut. Eine kurze Fermate — und wie ein milder Sonnenstrahl inmitten tiefer Leidensnacht blickt jetzt die wehmütig lächelnde Erinnerungsepisode (Beisp. 41) aus dem Gesangsthema herein und singt sich durch Nachahmungen der blühend melodischen Weisen fast noch eindringlicher ins Herz wie zuvor. Doch nur zu schnell kehrt mit dem chromatisch aufsteigenden Motive des Anfangsthemas (Beisp. 36, Takt 2 bis 4) die tragische Stimmung zurück. Das Motiv wird nun in einer Engführung von den Streichern und Holzbläsern unter scharf dissonierenden, einen Kontrapunkt bildenden Posaunenstößen in stufenweiser Steigerung emporgehoben. Ein überaus zartes Nachspiel der höheren Bläser — das soeben erwähnte chromatische Motiv des Hauptthemas in Umkehrung mit Motiv Takt 6 desselben Themas kombiniert — leitet zu einem frei eingeschobenen, ebenso wie die Abschiedsklänge vor der Gesangsgruppe kein zweites Mal im Satze wiederkehrenden Thema. Ein Gedanke voll Zuversicht und Gottvertrauen, bei dessen wunderbaren Modulationen uns ein Schauer heiliger Andacht umweht:

45. (1. V., auf *p* (Streicher)

der G-Saite ausdrucksvoll)

mf (Str. u. Tuben)   f (breit)

(Bässe u. Vc. ausdrucksvoll)

pp   mf   (Horn)   pp

Unter leise klopfenden Achteln der Oboen dringt nun das Hauptthema wie eine flehende Bitte zum Himmel und in die inbrünstigen Klagen teilen sich Cello, Bratschen und Holzbläser. Nach einer zuletzt einsam fortpochenden, immer mehr verhallenden Sekunde cis dis der Flöten und Klarinetten kehrt endlich das entsagungsverklärte Seitenthema wieder und zwar vergrößert und von leise murmelnden Zweiunddreißigsteln der 2. Geige, Synkopen der Bratschen und Pizzicato-Figuren der Bässe umspielt:

46. Sehr ruhig.   mp (dolce)   pizz.

p   pizz.

pizz.   cresc.

cresc.

Bald bringen Flöten und Klarinetten das Thema auch in wunderbar ausdrucksvoller Umkehrung, während die 1. Violine selbst an den mannigfaltigen Umspielungen teilnimmt. Unter beständigem Fortrollen der Geigenfiguren mit neu hinzutretenden, mehr und mehr belebenden Achteltriolen der Oboen, Klarinetten und Hörner führen die Posaunen das Hauptmotiv des Seitenthemas gleichsam als feierlichen Abschiedsgesang weiter:

47. (Dazu fortrollende 32stel-Figuren der Violinen und Synkopen der Bratschen.)

(Hbl. u. Hö.)

(Pos.)   tr

Die Trillerfigur im Basse mutet hierbei an wie eine leise Erinnerung an den Durchführungsteil des ersten Satzes (Beisp. 16).

(Schluß folgt.)

Unsere Künstler.

Ferruccio Busoni.

Ferruccio Benvenuto Busoni — dies ist der genaue Name des Künstlers — zählt seit geraumer Zeit zu jenen Musikern, denen die ganze Welt Beachtung schenkt. Diesen Weltruhm verdankt er in erster Linie seinen ungewöhnlichen Qualitäten als konzertierender Pianist. Wir, die wir ihn so oft in seiner zweiten Heimat Berlin kennen und hochschätzen gelernt haben, betrachten einen Busoni-Abend stets als ein höchst freudvolles Ereignis im musikalischen Leben unserer Metropole. Die Einsichtigen, sagen wir die nicht Hochmütigen, die nicht in eitler Selbsttäuschung glauben, es gäbe für sie nichts mehr zu lernen, wir Einsichtigen wissen ganz genau, daß jedes Busoni-Konzert uns neue Lehren predigt, uns trotz allem scheinbaren Wissen hoch belehrt, uns in eine höhere Kunstsphäre erhebt. Diese meine felsenfeste Ueberzeugung spreche ich offen aus, obwohl ich weiß, daß gerade an Busoni viele ihre kleinlichen Nörgeleien auszusetzen haben. Solche Leute stellen mit einer gewissen Kühnheit die Behauptung auf, Busoni sei wohl ein glänzender, oberflächlicher Virtuose, aber Beethoven könne er z. B. nicht spielen. Auch sei es mit seinen Kompositionen nicht gut bestellt. Dergleichen Faseleien zeugen nur von dem ungeheuren Unverstand ihrer Urheber, die eben gar nicht imstande sind, das hohe geistige Kulturniveau, auf das uns ein Busoni erhebt, zu erfassen. Es ist einem so universal gebildeten Künstler wie Busoni gegenüber eine arge Vermessenheit, wenn nicht gar eine Beleidigung, sein eigenes unbedeutendes „Ich" damit herausstreichen zu wollen, man wisse es authentisch ganz genau, wie z. B. Beethoven gespielt werden müsse. Das könnten doch höchstens mit einiger Sicherheit Zeitgenossen (und zwar musikalisch einwandfreie) des unsterblichen Komponisten bezeugen. Mit der sogenannten Tradition, die jeder ästhetisierende Kritiker für die alleinseligmachende hält, ist's wahrlich nicht getan, schon der vielen Irrtümer wegen. Nun kommt aber als bedeutsamstes Hauptmoment hinzu, daß jeder, der Busoni persönlich genauer kennt, unbedingt die Ueberzeugung von einer höchst intellektuell veranlagten Persönlichkeit haben muß. Und das allein entscheidet. Busoni ist aber nicht vom Schlage der vielen Dutzendvirtuosen, die ihr vermeintlich großes Können lediglich ihrer mehr oder weniger ausgeprägten „technischen Veranlagung" verdanken. Wir wissen längst, daß die Zeiten der technischen Blender vorüber sind; wir haben uns zu der geläuterten Kunstanschauung mit Recht durchgerungen, daß Technik lediglich Mittel zum Zweck sei. Aus diesem Grunde würde ich das technische Verdienst Busonis auch kaum sonderlich hoch veranschlagen; denn er ist — das kann gar nicht bestritten werden — ein Techniker allerersten Ranges. Wenn er einen Liszt-Abend von zirka dreistündiger Dauer gibt, so hat er ja vorzugsweise Gelegenheit, seine Technik wie ein glänzendes Feuerwerk leuchten zu lassen, abgesehen davon, daß die rein physische Leistung in solchem Falle einfach bewundernswert genannt werden muß. Alles das ist jedoch, obwohl zum Rüstzeug eines gewaltigen Pianisten gehörend, nur erst sekundär, nur Nebensache. Und gerade in dem primären Elemente offenbart sich Busonis Kraft. Was er spielt, ist stets geistig erschaut, wohldurchdacht, streng überlegt, die Gesetze der Logik stehen ihm stets höher als die rein technische, noch so wundervolle Wiedergabe eines Tonstücks. Deshalb ist Busoni unter allen Umständen in die erste Reihe der lebenden Pianisten zu stellen. Deshalb darf man ihm auch nicht Oberflächlichkeit in der Erfassung des

Beethoven-Stils vorwerfen. Ja noch mehr; man darf ihn der künstlerischen Freiheit nicht berauben und ihn nicht steinigen, wenn er gelegentlich aus einem „vorgeschriebenen“ Piano ein Forte und umgekehrt aus einem Forte ein Piano macht. Busoni hat dann für eine solche „Veränderung“ der Intentionen eines Komponisten seine triftigen Gründe. Ein Beispiel für viele. Busoni läßt in dem bekannten „Trauermarsch“ der b moll-Sonate Chopins die Wiederkehr des Hauptthemas Fortissimo einsetzen, obwohl das Gegenteil vorgeschrieben steht. Gewiß, man soll an den positiven Vorschriften unserer Meisterkomponisten nicht drehen und deuteln, so will es ein schematischer Formelkram. Aber ich glaube, niemand wird einem wirklich „geistvollen“ Künstler eine Verbesserung übelnehmen. Auch der Komponist irrt zuweilen; weshalb soll also seine Sprache die eines unangreifbaren Diktators sein? Im vorliegenden Falle ist die Idee Busonis für jeden logisch Mitdenkenden ganz klar: er denkt sich den Zug des Trauermarsches von ferne beginnend und am Hörer vorüberziehend, bis er wieder in der Ferne verhallt. Einer solchen Auffassung darf man die Berechtigung nicht versagen, wenn man die Kunst von einer höheren Warte aus schauen will. Es gibt in wahrer echter Kunst keine Objektivität, und das ist gut; nur durch das rein subjektive, individuelle Element des Künstlers werden wir vor einer starren, unfruchtbaren Auffassung bewahrt. Aber es muß ein „ganzer“ Künstler sein, der uns diese Anschauung suggeriert, und hierzu gehört Busoni, das ist sein ihm von der Natur so verschwenderisch dotiertes „Verdienst“.

Ganz genau so steht es mit seiner schöpferischen Veranlagung, die ihm, wie schon erwähnt, so gern bestritten wird, weil die Mitwelt es meist nicht fassen kann, daß zwei Fähigkeiten, in seltenen Fällen allerdings, in einer und derselben Person vereinigt sein können. Busonis Würdigung als Komponist hat unter diesem Irrtum stets zu leiden gehabt. Es gibt eben der Neider genug. Mag sein, daß er in seinen ersten Arbeiten im Ansturm eines himmelanstrebenden Talentes wohl die gezirkelten Grenzen ästhetischen Empfindens überschritt; in seinen späteren und besonders neuesten Arbeiten offenbart sich meines Erachtens ein gar nicht zu übersehendes großes Kompositionstalent. Ich kenne aus jüngster Zeit eine entzückende, in Einzelheiten sogar geniale Musik zu „Turandot“ (ein kleiner Satz für Blasorchester allein ist der höchsten Beachtung wert), ferner eine große Symphonie „Italien“ für Orchester mit dem integrierenden Bestandteil des Klaviers; ein „Klavierkonzert“ darf man dieses absolut eigenartige Werk nicht nennen. Die Größe der Konzeption, die Eigenart der thematischen Verarbeitung, der ungewöhnlich blühende und charakteristische Orchesterklang, alles das kann unmöglich von einem musikalisch empfindenden Menschen übersehen werden. Am besten wird ein solches Werk ein nicht neidvoll veranlagter Komponist verstehen. In dieser Klaviersymphonie kommt u. a. eine „Tarantella“ (als dritter Teil) vor, wie sie in solcher Glut und mit so souveräner Beherrschung aller technischen Orchestermittel wohl noch niemals geschrieben worden ist. Ich selbst, der ich doch wahrlich kein Neuling auf diesem Gebiete deskriptiver Musik bin, geriet hierbei in Extase.


Ferruccio Benvenuto Busoni.

Es ist nicht unverständlich, daß Busoni auch für das von ihm beherrschte Instrument schöpferisch tätig gewesen ist. Aber es scheint, als ob ihn der Zug seines Herzens dem orchestralen Terrain zuführt. Gleichviel, er hat auch hier seine unbestreitbaren Verdienste in den verschiedenen „Bearbeitungen“ der Tonstücke alter Meister. Eine „Transskription“ eines Seb. Bachschen Orgelwerkes klingt tatsächlich wie eine mächtige Orgelparaphrase auf dem Klavier. Er erreicht viel durch eine geniale Anordnung der Oktavbässe und durch eine raffiniert ausgedachte Technik der höheren Regionen. Selbstverständlich sind diese Bearbeitungen nicht für jedermann geschrieben; wer sie aber bewältigen kann, der hat auch sein inneres Vergnügen daran.

Welch idealer Zug das Wesen Busonis durchweht, davon gibt eine einzige Tatsache unumstößlich Kenntnis. Seit vier Jahren veranstaltete der Künstler in Berlin in jedem Wintersemester drei große Orchesterabende, die nur der modernen Produktion geweiht sind. Unbeschadet irgend eines materiellen Erfolges, ohne jeden Neid für andere Tonsetzer, leitet er das schöne Unternehmen lediglich des künstlerischen Zweckes willen. Die Kosten dafür sind enorm hoch. —

In dem freundlichen Städtchen Empoli bei Florenz stand die Wiege Busonis. Am 1. April 1866 wurde dem Klarinettevirtuosen Ferdinando Busoni ein Knäblein geboren, das eine Deutsche namens Anna Weiß zur Mutter hatte. Diese Mutter wurde sein erster musikalischer Mentor. Sie muß eine vortreffliche Lehrerin gewesen sein, denn sonst wäre die Tatsache nicht möglich gewesen, daß der kleine Ferruccio bereits im Alter von 9 Jahren vor dem hyperkritisch veranlagten Hanslick in Wien erfolgreich bestehen konnte. Der junge Busoni war also ein ausgesprochenes Wunderkind, aber die Gefahren dieser seltsamen Geschöpfe sind an ihm wie weiland an Joachim mit Glück vorübergegangen. Nach dem Wiener Erfolg wurde ein ernstes Studium bei Prof. Hans Schmitt und ferner bei dem berühmten Lehrer so vieler Größen (Dr. Muck, Weingartner) W. A. Remy (Pseudonym für Dr. Wilhelm Mayer) in Graz begonnen. Es folgte eine glänzende Kunstreise in Italien, die den ungewöhnlich veranlagten „Pianisten“ in erster Linie und mit einem Schlage bekannt machte. Eine großartige Auszeichnung, die seit Mozart noch keinem in so jugendlichem Alter zuteil wurde, errang Busoni mit seiner Ernennung zum Mitglied der „Accademia Filarmonica“ zu Bologna. Wie hoch dieses Faktum bewertet wurde, ersieht man daraus, daß seine Vaterstadt damals eine goldene Medaille prägen ließ. Im Jahre 1886 ist er in Leipzig, um zu „komponieren“. Da man aber im allgemeinen von dieser sonst verdienstvollen Tätigkeit allein nicht leben kann, so mußte auch Busoni eine „Brotstelle“ annehmen, und zwar jetzt im äußersten Norden, in Helsingfors am Konservatorium. Diese Zeit war indessen nicht verloren; denn der junge Künstler sicherte sich bald den Rubinstein-Preis und wurde auch kurz darauf Professor des Klavierspiels am Kaiserlichen Konservatorium zu Moskau. Nun bildete sich allmählich Busoni zu einer Art von Globetrotter aus; denn wir sehen ihn alsbald in — Boston, von wo aus er jedoch 1893 wieder nach Europa zurückkehrte und seinen ständigen Wohnsitz in Berlin nahm. Daß er nicht untätig blieb, liegt auf der Hand. Von hier aus machte er seitdem zahlreiche Konzertreisen, die ihm immer neue Bewunderer zuführten. Auch gründete er eine Pianistenschule im Lisztschen Sinne, aus der eine ganze Anzahl schon heute berühmter Schüler hervorgegangen ist. Nun haben wir Berliner diesen seltenen Künstler verloren, er ist an Stelle Prof. Emil Sauers als Lehrer für die pianistischen Meister-Klassen am Wiener Konservatorium tätig.

Dr. Paul Ertel (Berlin).

Nachschrift der Redaktion. Wir möchten bei dieser Gelegenheit nicht verfehlen, auch unserseits auf die Bedeutung Busonis als Komponisten hinzuweisen. Seine italienische Symphonie ist jüngst in einem Abonnementskonzert der Stuttgarter Hofkapelle unter Dr. Obrists Leitung mit Busoni am Klavier gespielt worden. Wenn sie sich auch durch zu große Länge schadete, so war der allgemeine erste Eindruck doch ungewöhnlich. Besondere Beachtung verdient die Art der Klavierbehandlung im Orchester. (Während des Druckes wird bekannt, daß Busoni „wegen Kontraktbruchs plötzlich entlassen“ worden ist. Busoni protestiert dagegen.)

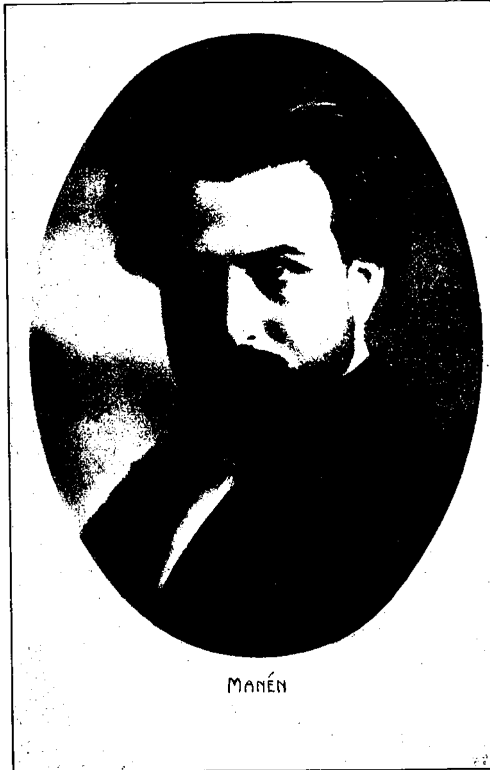
Joan Manén: „Acté“.

Deutsche Uraufführung in der Dresdner Hofoper 24. Januar 1908.

Es ist das erstemal, daß ein spanischer Komponist auf einer reichsdeutschen Bühne erscheint. Joan Manén verdankt das Interesse der Dresdner Generalintendanz dem großen Erfolge, den er als Geiger in einem der Symphoniekonzerte im Königl. Opernhause errang. Man erfuhr, daß er auch als Komponist schon Hervorragendes geleistet und u. a. ein vieraktiges Musikdrama „Acté“ in seiner katalonischen Heimat in Barcelona zur Aufführung gebracht habe. Diese letztere Uraufführung liegt sogar schon fünf Jahre zurück, der Komponist war damals — er ist am 14. März 1883 geboren — noch nicht zwanzig Jahre alt (!). Manén zählt zu den Musikern,

die schon in frühester Jugend konzertierend die alte und die neue Welt durchzogen, denen aber das Wunderkindertum hinsichtlich ihrer planmäßigen Weiterbildung als Virtuose, Künstler und selbstschaffender Tondichter nichts geschadet hat. Ursprünglich war Manén Klaviervirtuose, vom 13. Jahre ab entschied er sich für die Geige und verdankt hier einem Schüler Alards, des Lehrers von Sarasate, sehr viel. In bezug auf Bogenhaltung und Bogenführung, Art und Ausführung der Griffe, insbesondere der Flageolettöne, geht der Künstler, dessen temperamentvolles Spiel mit fortreißt, seine eigenen, autodidaktisch gefundenen Wege. Von seinen Kompositionen sind ein Violinkonzert, eine Suite für Klavier, Violine und Orchester, die große Symphonie „Katalonia" (worin Manén seiner Vaterstadt Barcelona ein gleichschönes musikalisches Denkmal setzte, wie Smetana in der „Moldau" dem goldenen Prag), dann die Opern „Johanna von Neapel" und „Acté" zu nennen.

Bevor er an die Ausgestaltung der „Acté" ging, hat der Dichterkomponist umfassende Studien, auch der maßgebenden Schriften Theodor Mommsens, betrieben. Bei diesen Studien gewann Manén die Ueberzeugung, daß man der Gestalt des „letzten Juliers" musikdramatisch nur beikommen könne, wenn man ihn (Nero) als Menschen kennzeichne, nicht aber lediglich als Schauspieler, Sänger, Dichter, Wagenlenker, Mörder und Brandstifter, wie er in der Ueberlieferung geschildert ist. Es darf ja als erwiesen angenommen werden, daß Nero weder seine Gattin Oktavia, die Tochter seines Adoptivvaters, des Kaisers Claudius, noch die Buhlerin Poppaea Sabina, auf deren Anstiften er seine Mutter, die schöne Agrippina, ermorden ließ, noch auch die berüchtigte Messalina, sondern nur die griechische Freigelassene „Acté" wahrhaft geliebt hat. Und diese „Acté" machte Manén zum Mittelpunkte der Oper. Von ihr geht die Handlung, der Konflikt aus, in der Wirkung aber auf Nero über. Dieser tritt deshalb nicht in den Schatten, aber er wird von dem konventionellen Hintergrunde einer ununterbrochenen Reihe von Verbrechen insofern losgelöst, als seine Brutalität die Folge seines menschlich erklärlichen Rachebedürfnisses ist. „Acté" fordert den Zorn und die Rache des Cäsaren heraus durch ihren Uebertritt zum Christentume, wie durch ihre Anhänglichkeit an die neue Lehre, um so mehr als Nero durch das fortwährende Streben seiner Mutter Agrippina, die Herrschaft an sich zu bringen, über die Maßen gereizt wird. Das vorzeitige Fallenlassen der wichtigen Partie der Agrippina schon im zweiten Aufzuge behindert die kraftvolle musikdramatische Ausgestaltung des Werkes und läßt es zur „Großen" oder Ausstattungsoper herabsinken. Man bedenke. Im ersten Aufzuge hat „Acté" ihre glühenden Treueschwüre dem Geliebten bekundet; ihre Zusammenkunft mit dem Christenpriester Markus, der sie bekehrt, hat Agrippina belauscht. Warum läßt Manén hier nicht eine Szene zwischen den beiden Frauen folgen, die für die Schürzung des Knotens von eminenter Bedeutung, vielleicht sogar zum Angelpunkte des Dramas werden, und das jetzt fehlende Eingreifen der Agrippina in die Geschehnisse des flauen dritten und namentlich des vierten Aufzuges wirkungsvoll motivieren könnte, vor allem in bezug auf die Wandlung im Charakter Neros, der schließlich in namenlosem Schmerz und in sinnloser Wut die Geliebte dem empörten Volke opfert, das ihn der Brandstiftung Roms beschuldigt.



Joan Manén.

So gibt sich das Werk als eine Aneinanderreihung von vier Szenenbildern, von denen die beiden ersten, vor allem der pomphafte zweite Aufzug, die wirkungsvollsten sind. Der Hauptwert der „Acté" steckt in der Musik. Ein Tondichter, der in so großer Jugend bereits die technischen Ausdrucksmittel dergestalt beherrscht, wie dies Manén hier bekundet, wird, wenn er die Sturm- und Drangperiode überwunden hat, sicher noch Wertvolleres, wenn nicht gar Bleibendes schaffen. Schon jetzt ist Manén ein glänzender Orchestermaler und auch als schaffender Musiker ein Temperament-Künstler. Im Instrumentalen arbeitet er motivisch, fast möchte man sagen „motivistisch", denn die Themen und ihre einzelnen Teile erscheinen viel zu oft. „Weniger wäre hier mehr!" Das gilt auch von des Komponisten Vorliebe für Imitationen und Sequenzen. Noch zeigt sich Manén als Eklektiker. Manche bekannte Weise klingt an („Aïda", „Königin von Saba", „Afrikanerin"), aber zahlreiche Einzelzüge weisen auch im absoluten Melos auf das Vorhandensein einer (vielleicht im katalonischen Volksliede begründeten) persönlichen Note hin. Von großer Schönheit sind die melodischen Linien, die das Bild der „Acté" umschlingen und die in der Liebesszene mit Nero am Schlusse des ersten Aktes die innig-reizvollste Form annehmen. Abgeklärten Wohllaut strahlen die Gesänge des Christenpriesters Markus aus. Die drei übrigen Hauptpersonen, Agrippina, Nero und sein Vertrauter Tigellinus sind in echt südländischem Kolorit gezeichnet. Ueberaus fein sind die griechischen Tanzszenen (Schwertertanz) im zweiten Aufzuge konzipiert, auch das (etwas lang ausgedehnte) symphonische Zwischenspiel zwischen dem zweiten und dritten Aufzuge nimmt für die orchestrale Gestaltungskraft des Tondichters ein.

Die Aufführung litt unter der Indisposition der Vertreterin der Titelpartie, Fräulein von der Osten, die an einem schweren Influenzaanfall erkrankte und nur mit Aufbietung ihrer ganzen Kraft und mit wahrem Heroismus die Vorstellung überhaupt ermöglichte. Bei späteren Wiederholungen war Fräulein von der Osten im Vollbesitze ihrer Gesangskunst und führte alsdann ihre Partie in wirkungsvollster Weise durch. Eine bildschöne Agrippina war Frau von Falken, die ausgezeichnete Mezzosopranistin, die erst seit kurzer Zeit die unsrige ist und schon solch große Erfolge als Ortrud, Aïda, Venus 2c. errungen hat. Herr Burrian, der mit dem Herodes in der „Salome" einen Typus schuf, dürfte auch in der Verkörperung des wahlverwandten Nero kaum von einem andern Tenoristen übertroffen werden, sowohl im rein Musikalischen, als auch in dem darstellerisch wie repräsentativ konsequenten Festhalten an der einmal gewählten Charakterzeichnung. Sehr fein angelegt und durchgeführt war der Tigellinus des Herrn Perron. Der Markus war mit Herrn Plaschke und die kleine Partie des Flötenspielers Parthos, der Nero den „Acté" geschenkten Ring zurückbringt und diesem unter Folterqualen das Versteck der Geliebten verrät, mit Herrn Rüdiger besetzt. Um die Aufführung hatten sich Herr Generalmusikdirektor von Schuch an der Spitze der auf „Salome"-Stärke (100 Musiker) gebrachten Königl. Kapelle und Regisseur Toller große Verdienste erworben. Neben ihnen ist mit Anerkennung zunächst Herr Hofballettmeister Berger zu nennen, der die Gruppierungen und Tänze, u. a. den entzückenden Schwertertanz einer nur mit Perlen und Schmuckgehängen bekleideten Griechin (Fräulein Heß), arrangiert hatte. Die dekorative und kostümliche Ausstattung war überaus glänzend und prächtig. Man bedauerte nur, daß diese Szenenbilder, wie das (soffittenlose) Bild der Siebenhügelstadt kaum für andere Zwecke verwendet werden können, wenn „Acté" einmal in das Riesenarchiv der Hofoper gewandert ist.

Heinr. Platzbecker.

Anton Smareglia und seine Oper „Istrianische Hochzeit".

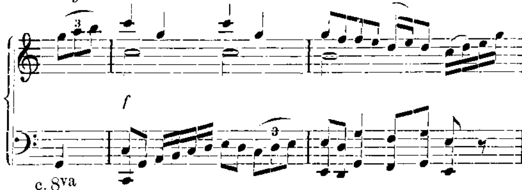
Von Dr. **Max Dietz** (Wien).

(Schluß.)
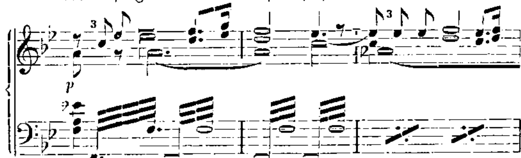
Nun zur Oper selbst. Sie zeigt die Vorzüge Smareglias in hellem Licht. Schon das, großes Bühnengeschick bekundende Textbuch, welches Illica zum Verfasser hat und von Falzari ins Deutsche übersetzt ward, erweckt Interesse. Der Stoff weist einige Aehnlichkeit mit der „Cavalleria rusticana" auf, wenigstens insofern, als die Handlung sich ganz in einem bäuerlichen Milieu im Süden abspielt,
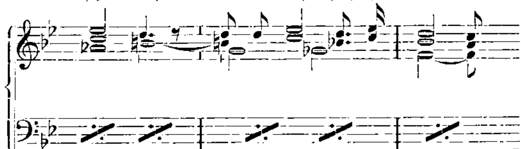
und ihr Ausgang eifersüchtigen Impulsen entspringt, ist aber durchaus eigenartig, selbständig und spannend behandelt. Die Dichtung des gewandten italienischen Librettisten bringt gut gezeichnete, lebenswahre Gestalten auf die Bühne. Sie hat einen raschen Handlungsverlauf und bietet dem Komponisten eine Reihe dankbarer und glaubhafter Situationen, in deren wirksamer Vertonung er die verschiedenartigsten Seiten seines starken Talentes zeigen kann. — Marussa, die Tochter Menicos, der sich durch langjährigen Fleiß Haus und Gut errackert hat, liebt den armen Lorenzo und tauscht mit ihm Liebespfänder, womit sie nach istrianischem Volksglauben ihren Bund der Treue besiegeln. Sie übergibt ihm ein goldenes Herzchen und empfängt von ihm ein Ohrgehänge. Dem geizigen Vater geht diese wahre Neigung wider den Strich, weil ihm der Musikant und Heiratsvermittler Biagio, ein schlauer, geriebener Intrigenspinner, den reichen Burschen Nicola als Freier Marussas aufgeredet hat. Als Menico das Liebespaar beisammen antrifft, und Lorenzo seine Werbung vorbringt, weist er ihn barsch ab und wirft ihm die Haustüre vor der Nase zu. Im zweiten Akt ist Biagio mit Menico, der seinen Einflüsterungen willig Gehör schenkt, eifrig auf der Suche nach dem Pfande Lorenzos und findet es endlich wohlverwahrt auf dem Hausaltar unter einem Leuchter neben der Statue der Madonna. Er sendet es durch Luze, ein gutherziges slawisches Mädchen, in Marussas Namen Lorenzo zurück, in der richtigen Annahme, daß dieser das goldene Herzchen ausfolgen werde. Dieses spielt er Marussa in die Hände und klagt den Geliebten des Treubruchs an. Seinem listigen Zureden gelingt es leicht, die tief Empörte, die sich verraten glaubt, zur Einwilligung in die Werbung Nicolas zu bestimmen. Während die Verlobung des neuen Paares gefeiert wird, dringt von der Straße her der Gesang Lorenzos in die Stube, der die Treulose verflucht und ihr Rache schwört. Menico und seine Gäste eilen mit Stöcken bewaffnet hinaus, den Störefried zum Schweigen zu bringen, indes Marussas wiedererwachte Liebe, als sie den Teuren in Gefahr sieht, im schmerzvollen Aufschrei: „Fliehe, mein Lorenzo, und rette, Liebster, dein Leben!" sich kundtut. Im dritten Akt erfährt Marussa durch Luze den ihr gespielten Betrug. Sie läßt Lorenzo zu sich rufen, enthüllt ihm den arglistigen Anschlag, dem sie zum Opfer gefallen, und sucht ihn zu bewegen, mit ihr zu fliehen. Doch dieser glaubt, daß Marussa durch offene Aussprache ihren Bräutigam zur Verzichtleistung auf sie bestimmen könne. Hiervon will aber Nicola, dem sie gleich zum Traualtar folgen soll, nichts wissen, und als Lorenzo, der alles mitangehört hat, auf ihn zutritt und wilderregt das Messer zieht, stößt ihm Nicola unter den Klängen der Hochzeitsmusik in jäher Aufwallung des Hasses das seine in die Brust. Verzweifelnd wirft sich Marussa über Lorenzos Leiche und seufzt, während die herbeieilenden Hochzeitsgäste schreckgebannt in den Weheruf: „Blutige Hochzeit!" ausbrechen, in trostlosem Jammer: „Ach, laßt mich sterben!"

Zu dieser fesselnden Handlung hat Anton Smareglia eine Musik geschrieben, die in jeder Note ihren Meister lobt. Ein reicher Schatz von Melodien entströmt seiner willig spendenden Phantasie, darunter — stets in Uebereinstimmung mit der dramatischen Szene — Weisen von bestrickendem Wohllaut, von langatmigem Zuge, und leidenschaftlichem Schwung, die von echtem Bühnentemperamente zeugen. Der einfache poesievolle Stoff hat es dem Komponisten angetan und seine Einbildungskraft beflügelt. Getreu seinen Grundsätzen hat er da wieder nach einem Stücke gegriffen, das mit wenigen Personen sein Auslangen findet, aber reichlich Gelegenheit gewährt, sie scharf zu charakterisieren, und sie in eindruckstiefe Situationen versetzt, wo sich ihr Innenleben rückhaltlos entfaltet. Vor allem ist das der Fall in den Duetten, die hier in der stattlichen Anzahl von 7 Stücken vertreten sind. Alle erwachsen natürlich aus der jeweiligen Situation und sind von ihr gefordert. Zunächst der pikante, in pointiertem Konversationston sich bewegende Zwiegesang zwischen Menico und Biagio im 1. Aufzug, wo dieser ihn für Nicola gewinnt und, als er hört, daß von dem Knicker keine Mitgift gezahlt wird, dem Forteilenden „Pfui, alte Krähe!" nachruft. Im 2. Akt ist die behaglich breit entwickelte Pfandsuch-Szene im komischen Opernstil gehalten voll köstlichen Humors. Ein sehr glückliches, ländlich kräftiges Motiv
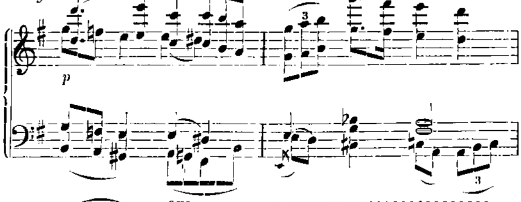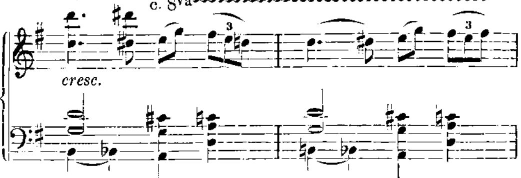


eröffnet die Szene. Sie schließt mit einem Buffoduett, das melodiedurchtränkt und in der Stimmführung besonders wirksam ausgeführt ist. Man muß dieses Unikum der heutigen Opernliteratur auf der Bühne hören, wo allein es zur vollen Geltung kommt. Der 3. Akt enthält 3 Duette, vorerst ein merkwürdig schlichtes, unschuldsvoll rein gestimmtes der beiden Mädchen, das, als Marussa den Verrat entdeckt, eine jähe Wendung ins düster Schmerzvolle und Tieferregte nimmt. Die letzten Duette reden eine hochdramatische Tonsprache voll leidenschaftlicher Gewalt. Eine der schönsten Inspirationen der modernen Oper ist der Eintritt Lorenzos, wo im Orchester eine klangsatte Melodie aufblüht (die Leser kennen sie aus dem als Notenbeilage beigefügten Vorspiel dieses Aufzugs), die alle Innigkeit schwersten Liebesleides auszuhauchen scheint. Ergreifend ist Lorenzos Heimatliebe ausgedrückt, wenn er singt:
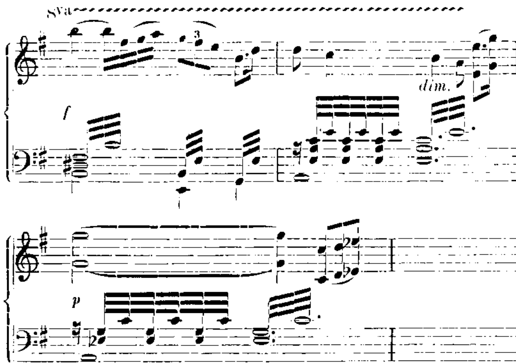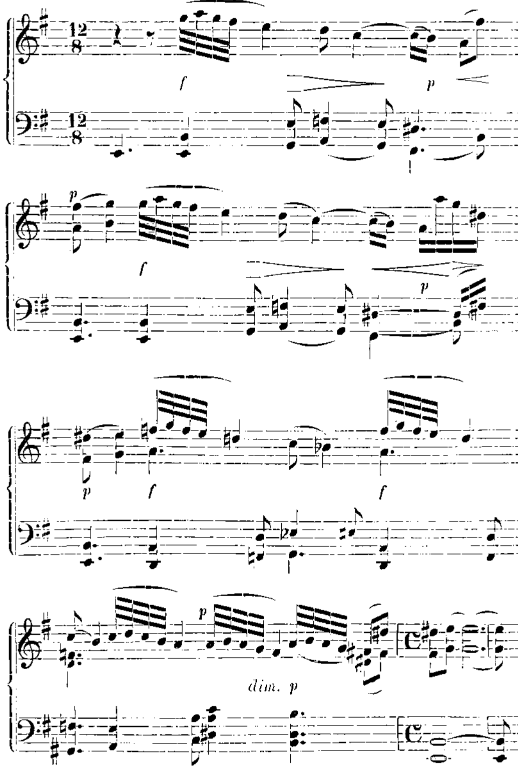




und noch schwungvoller gesteigert erscheint sie bei den in prächtigem melodischem Flusse hinströmenden Worten: „Marussa, wenn wir fliehn, sind wir verloren, niemand wird für uns sprechen, nur Hohn verfolgt uns, wir sind dann verstoßen und vergessen, dem Spotte verfallen irren fremd wir durch das Land!" Die letzte Szene mit Nicola beginnt mit dem bang-ernsten e moll-Thema, das auch das Vorspiel (s. Notenbeispiel 1) einleitet. Marussa nimmt von der Wand ein Kruzifix herab, stellt zwei brennende Kerzen zu beiden Seiten auf den Tisch und läßt Nicola schwören, ihr die volle Wahrheit zu sagen. Diese Verhörszene ist unheimlich düster und feierlich gehalten. Sie wird fast ausschließlich von dem schon im Vorspiel des 1. Aktes auftauchenden Trugmotiv mit seiner zumeist in schneidenden Dissonanzen sich ergehenden Akkordkette bestritten, deren tiefeindringliche Wirksamkeit von den häufig verwendeten Durchgangsnoten herrührt, die so angebracht sind, daß auf sie der Hauptakzent fällt, was sich bei dem langsamen Tempo eigen scharf fühlbar macht. Nicola findet in drangvoller Lage für seine Seelenqual beredte Töne. Zuletzt zeigt sich die Meisterschaft des Komponisten in der Vereinigung starker Gegensätze, indem das inbrünstige Flehen Marussas, der lodernde Zorn Lorenzos, die zur Raserei aufgereizte Hasseswut Nicolas und dazu noch die lustige Hochzeitsmusik, sowie ein heiterer Chor der nahenden Trauungsgäste hinter der Szene in Eins zusammenklingen. Zu einer hastigen Folge von chromatisch absteigenden Sextakkorden sticht Nicola seinen Nebenbuhler nieder. In musikalischem Betracht verdient den Preis das Liebesduett im 1. Akt. Es schwelgt in wohllautender Melodie und schießt in lyrisch bewegtem Ausdruck überströmender Zärtlichkeit den Vogel ab. Voran geht ein ständchenartiger Liebessang Lorenzos (s. Musikbeilage Nr. 10), der sich langsam dem Fenster Marussas nähert und mit ihr einen langen Blick tauscht — in seiner klangüppigen, leichtfaßlichen Melodik das volksbeliebteste Stück der Oper. Wie ganz anders singt Lorenzo am Schluß des 2. Aufzugs, wo sein qualzerrissenes Gemüt in Tönen voll heißer Leidenschaft (wieder einem melodischen Treffer) sich Luft macht. Nach dem schönen und innigen As dur-Satz, wo die lauterste Herzensaussprache eines sich allein angehörig fühlenden Paares stattfindet, tritt beim Pfändertausch eine der glücklichsten Eingebungen auf, die auf der modernen Opernbühne zu hören sind. Die zartsinnige Melodie hebt leise an, entfaltet aber bald einen feurigen Zug und gewinnt hohe Spannkraft.







Fast auf gleicher Höhe steht das Duett Marussas mit Biagio im 2. Akt, wo das Leid und Weh ihrer gefolterten Seele in erschütternden Akzenten hervorbricht. Erinnerungen an Lorenzos Liebessang, an seine Treubeteuerung im Liebesduett und an den Pfändertausch tauchen auf. Die stürmisch erregte Fis moll-Kantilene bringt die Empörung über den ihr vorgespiegelten Verrat zu vollster Entladung. Ein vollendetes Meisterstück ist die traurig schwermutsvolle Arie Luzes im 1. Akt. Hier sind für den Ausdruck tiefster Melancholie und schwärmerischer Sehnsucht Töne gefunden, wie sie noch keiner vor Smareglia angeschlagen. Der tiefe, schattige Klang der Altstimme verschmilzt mit dem — bis auf den Mittelteil — ganz selbständig geführten Orchester, worin zweien in kontrapunktischer Verschlingung die Hauptmelodie bildenden Fagotten die Führerrolle zufällt, zu einem abgeschlossenen Gefühlsbild von unvergleichlich suggestiver Kraft. Den Zuhörer überkommt die Empfindung, als wenn da eine neue, vordem ungekannte Region des Seelenlebens in der Musik erschlossen wäre. Das Vorspiel lautet:



Dasselbe Thema kehrt nach Schluß der tiefsinnigen Arie Luzes wieder. Es hat einen elegischen Zug, einen wehmütig klagenden Charakter, wie er der Gemütsart der Südslawen entspricht. Ist hier der Lyriker zu voller Aussprache gelangt, so zeigt sich die dramatische Schlagkraft des Komponisten in der hochwertigen einleitenden Ungewitterszene, die mit einfachen Mitteln gewaltige Wirkung erzielt. Dies schon in der prächtigen instrumentalen Schilderung des Unwetters, die beim Eintritt des Chores noch eine starke Steigerung erfährt. Die vom wilden Toben der entfesselten Elemente arg geängstigten Einwohner von Dignano rufen laut schreiend alle Heiligen um Hilfe an. Dazu malt im Orchester eine gleichmäßige Achtelbewegung zweier Hörner das Glockengeläute, das auch von der Bühne her erschallt. In den ersten Violinen und abwechselnd in sämtlichen höheren Rohrblasinstrumenten zuckt eine hastige Figur wie Blitzesgezisch auf. Eilige chromatische Läufe in den Fagotten, Cellos und Kontrabässen versinnlichen das Sturmessausen. Die Ausheiterung und damit die Wiederkehr der Fröhlichkeit ist in der Musik reizend geschildert. Auch ein originelles Eseltreiberstückchen kommt vor, worin die Triolen das Antreiben des Esels, die zweiteiligen Achtel im Basse das störrige Wesen des Tieres, endlich die von 4 Holzbläsern ausgeführte Sechzehntelfigur das Schellengeklingel andeuten. Beim Ertönen des Posaunenmotivs gerät Menico mit dem Bauer, einem säumigen Schuldner, in Streit, der durch das Fortlaufen des Esels sein Ende findet.

Noch sei der Verlobungsfeier gedacht, wo bei aller anscheinend munteren Aufgeräumtheit doch kein ungezwungenes Frohsein platzgreift. Ein köstlicher Einfall ist die reizvolle und dramatisch überaus geschickte Verwendung der flotten Villotta, einer rhythmisch prägnanten, sehr melodiösen Hochzeitsmusik, die Biagio, von einem Cello begleitet, auf der Violine aufspielt. Sie klingt im 1. Akt in die zärtlichen Ergüsse des Liebespaares und zuletzt in die fiebernd erregten Auseinandersetzungen Marussas und Nicolas hinein. Die Aktschlüsse zeigen straffe Zusammenfassung. Die konzise Gedrungenheit bringt sie insgesamt zu durchschlagender Wirkung. Hier läßt der Komponist auch alle Gewalten des Orchesters los, womit er sonst gerne spart, weil ihm Knalleffekte in der Seele zuwider sind. Vielfach findet eine leitthematische Verknüpfung von Szenen in verschiedenen Akten statt, indem an Hauptstellen ganze Themen, nicht bloß kurze Leitmotive wiederkehren. Wichtige Momente der Handlung werden so in satter musikalischer Ausmalung gekennzeichnet und nachdrucksvoll hervorgehoben. Auffällig erscheint in diesem aus einem Gusse geformten Werke der natürliche Wohllaut der Singstimmen, selbst in deklamatorischen Stellen. Aeußerst sorgsam ist das rege geschäftige Orchester behandelt, das eifrig die Situationen untermalt, nie in Künstelei verfällt oder sich zu krassen Uebertriebenheiten versteigt, immer gut klingt und dabei sehr charakteristisch verwendet wird.

Smareglia hat sich mit dieser erfindungsfrischen und packend wirkenden Oper seinen Platz an der Sonne gewonnen — dank der tatkräftigen Initiative des Direktors Simons, dessen theaterkundiger Blick die Erfolgschancen dieses Meisterwerkes richtig erkannte. Er hat dadurch nicht nur einem vornehmen und feingebildeten Musiker, nein, dem stärksten musikdramatischen Talente Oesterreichs, zu wohlverdienten Ehren verholfen. Die Vorführung der Oper war vorzüglich. Frl. Oberländer gab die Marussa in Gesang und Spiel mit hinreißender Wärme. Sie schuf eine Glanzrolle, wie sie selten einer Sängerin dargeboten wird. Herr Spiwak stand ihr als Lorenzo würdig zur Seite. Eine Musterleistung bot Herr Hofbauer als Biagio. Er stattete die dankbare Rolle mit einer Fülle charakteristischer Details aus. Auch Herr Lordmann (Menico) verdient volles Lob, nicht minder Frau Drill-Orridge, die die anheimelnde Gestalt der Luze in ihrem empfindungsvollen Gesange poesievoll zur Geltung brachte. Einiges von diesen Vorzügen wäre Herrn Schwarz sehr zustatten gekommen. Kapellmeister Baldreich unterzog sich der lockenden Aufgabe mit regstem Eifer und vollem Gelingen. Er ist ein sicherer Orchesterleiter, der mächtige Steigerungen herauszuarbeiten versteht.

Smareglia hat in seinen Hauptwerken der Mitwelt einen Tempel der reinen Kunst errichtet. Die Pflege seiner Schöpfungen ist eine Ehrenpflicht, der sich keine Bühne, die sich selbst achtet und sich höheren Idealen als der Befriedigung des Tagesgeschmacks weiht, entziehen kann. Vor allem sollte Wien beispielgebend voranschreiten, seinen Opern eifrige Fürsorge angedeihen lassen und sie im Spielplane einbürgern. Sehr begreiflich wäre es, wenn die Volksoper demnächst daran ginge, den „Vasall von Szigeth" wieder in Szene zu setzen, von dem sich, falls einige Sorgfalt auf eine würdige Ausstattung verwendet wird, eine günstige Gesamtwirkung versprechen läßt. In erster Reihe obliegt es jedoch der Hofoper, sich mit seinen Schöpfungen innigst zu befreunden. Man hat reichlich gut zu machen, was lange versäumt worden. Unterlassungssünden sind da gehäuft worden in ganz unglaublichem Maße. Seit dem Abgange Hans Richters von Wien, der, tiefdurchdrungen von der Bedeutung Smareglias, sich offen und nachdrücklich für ihn eingesetzt, hat sich keine Hand weiter für ihn gerührt. Unter Mahlers Diktatur war Smareglia förmlich geächtet, und, was das Erlustigende an der Sache ist, man ließ ihn ruhig gewähren. Mit Behagen ward eine Reihe nichtssagender Wertlosigkeiten, von mittelmäßigen zeitgenössischen Komponisten fabriziert, dem Publikum aufgetischt — für neue bedeutende, ernste Kunstwerke, wie sie Smareglia schafft, war aber an unserer ersten Opernbühne kein Platz. Hoffentlich bringt der neue Direktor Weingartner „Cornelius Schut" in der gelungenen Neubearbeitung, wodurch das hochinteressante Werk, dem schon in erster Fassung wenig zur Vollendung gefehlt, eine noch erhöhte Wirksamkeit gewonnen hat. Der Entschluß dürfte ihm wahrlich leicht werden. Der Wert der Oper spricht so nachdrucksvoll für sie, daß ein Zögern außer der Wahrscheinlichkeit liegt. Ich will

nicht erst an das herrliche Liebesduett im ersten Akt erinnern, nicht an die Gartenszene und die Arie der Kettel, nicht an das hinreißend schwunghafte Finale des zweiten Aufzugs, auch nicht an die Vorspiele, die sämtlich Muster an tiefpoetischer Stimmungsmalerei sind. Nur auf die Frage möchte ich mich beschränken: Wo gibt es in der gesamten zeitgenössischen Produktion einen Schlußakt von so durchschlagender Wirkung, wie in dieser ergreifenden Malertragödie?
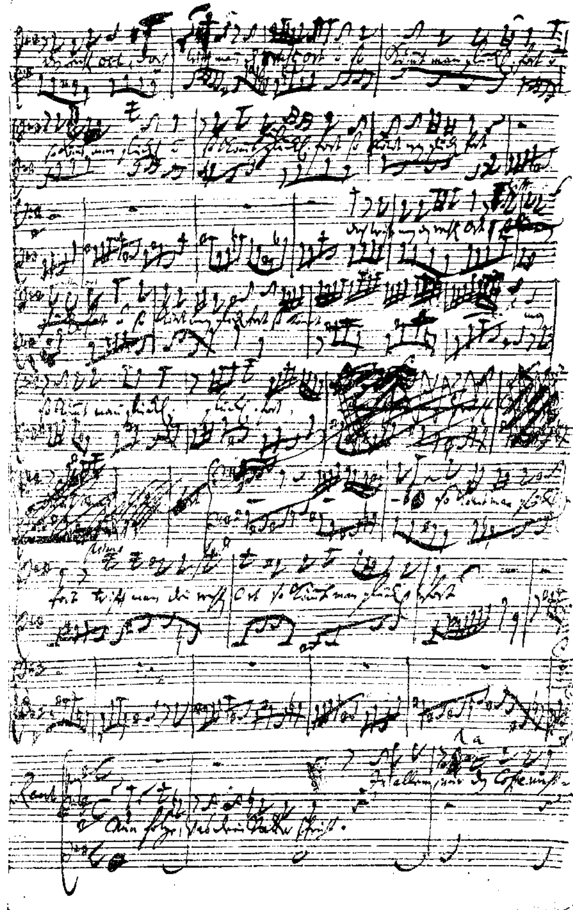
Aber auch wenn wir das in Bälde erleben, bleibt für Smareglia noch vieles zu tun übrig. „Die Falena", deren zweiter Akt nach übereinstimmendem Urteile sachkundiger Ohrenzeugen zu den Wundern der modernen Tonkunst zählt, darf uns nicht länger vorenthalten bleiben, und auch die „Oceana", die das Schaffen des Komponisten unter ganz neuen Gesichtspunkten zeigt, sind wir begierig, in ihrer Bühnenwirkung kennen zu lernen. Die Suite aus dieser Oper, die das Wiener Tonkünstlerorchester unter der Leitung Oskar Nedbals neulich zur Aufführung gebracht, hat das Interesse dafür in allen ihren Sätzen lebhaft angeregt. Eine Musik so voll koloristischen Reizes, die der Klangwelt des Orchesters ihre feinsten Geheimnisse ablauscht, habe ich nicht bald gehört. Und erst die Ouvertüre, die der Wiener Konzertverein mit Ferdinand Löwe als Dirigenten unter jubelndem Beifall aufgeführt, sie hat dem Faß gänzlich den Boden ausgeschlagen. Man lernte ein glänzendes, großzügiges, farbenüppiges, in weitausladenden Formen hinströmendes, von frischen, kernigen Ideen erfülltes Tonstück kennen, das dank seiner erlesenen Kunsttüchtigkeit unter den besten Hervorbringungen der Neuzeit seinen festen Platz behauptet und wert ist, die Runde durch die Konzertsäle der Welt zu machen. Wenn schon die Einleitung zu einem Tondrama soviel verspricht, so muß man mit vollem Recht auf die Oper selbst gespannt sein.

Smareglia ist ein Mann der Ueberraschungen. Hochinteressant ist es, zu beobachten, wie er sich fortgesetzt wandelt und doch dabei die ihm eigentümlichen Züge treu wahrt. Dem scharf aufs Dramatische gerichteten „Vasall von Szigeth" läßt er den träumerisch sinnenden, tiefgrüblerischen „Cornelius Schut" folgen, diesem die lebensfrische „Istrianische Hochzeit". Grundverschieden davon ist die kraftvolle, von dämonischer Leidenschaft erfüllte „Falena" sowie die orchestral überaus reich bedachte, malerisch fein abgetönte „Oceana". Welche Verschiedenheit der Behandlung, welche Kraft der Konzeption, welche Tiefe des lyrischen, welche Gewalt des dramatischen Ausdrucks offenbart sich in diesen großgedachten Partituren! Wenn man alles dies kennt und lebendig in sich aufgenommen hat, dann leugne man mit herostratischer Verwegenheit den göttlichen Funken einem Tondichter ab, dem die Musik in Strömen aus allen Poren quillt, dann stelle man mit trugvoller Geriebenheit die Wahrheit auf den Kopf und wehre sich gegen die unbequeme Erkenntnis, die mit unerbittlicher Konsequenz aus dem Studium von Smareglias Opern und ihrem wiederholten Anhören sich ergibt, hier einer musikdramatischen Größe gegenüberzustehen. Wer das gerade Denken und gesunde Musikempfinden nicht verlernt hat, muß ihr Verehrung zollen.



Albert Schweitzer: Joh. Seb. Bach.
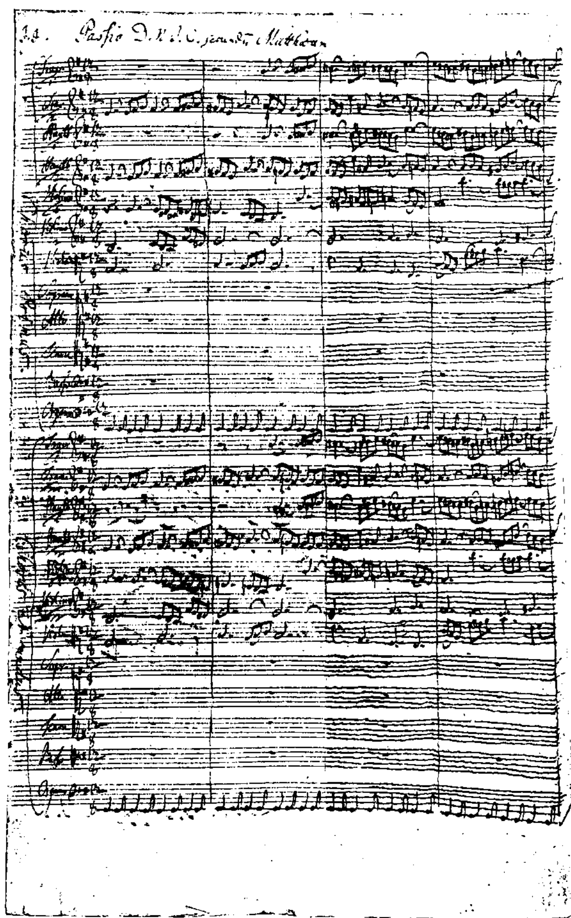
Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig ist soeben ein Buch erschienen, das die allergrößte Beachtung aller Bach-Forscher, -Kenner und -Verehrer verdient und das fraglos einen entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte der Bach-Renaissance bedeutet. Der Verfasser, ein Privatdozent der Theologie an der Straßburger Universität, ist von Hause aus Religionsphilosoph und hat auf seinem Heimatsgebiete bereits durch ein bedeutsames Werk „Von Reimarus zu Wrede, Geschichte der Leben Jesu-Forschung" die Aufmerksamkeit der Fachkreise auf sich gezogen. Als hervorragender Musikästhetiker und besonders tiefgründiger Kenner der Bachschen Kunst hat er sich bereits vor zwei Jahren durch sein in französischer Sprache geschriebenes Buch „J. S. Bach, le musicien-poète" legitimiert. Dieses Werk, das eigentlich der Bach-Propaganda in Frankreich dienen sollte, erregte auch in Deutschland durch die Fülle neuer moderner Gesichtspunkte, durch die Tiefe des Erfassens, durch die überzeugende Kraft der Darstellung weitgehendes Aufsehen. Das neue Bach-Buch des Verfassers, der als Deutschfranzose sich zum Vermittler zwischen germanischer und romanischer Kultur berufen fühlt, seinem innersten Wesen nach aber völlig in dem Boden deutschen Kunstempfindens wurzelt, war ursprünglich nur als Uebersetzung des französischen Werkes gedacht, wuchs aber während dieser Arbeit zu einem ganz neuen, in allen Teilen breitausgeführten, erschöpfenden Buche heran, das sich zu seinem Vorbilde verhält wie das fertige Gemälde zur ersten Skizze. Was Rudolf Louis schon über Albert Schweitzers erstes Bach-Werk sagte: es sei das Bedeutendste, was seit Spitta auf diesem Gebiete geleistet worden — das scheint mit diesem deutschen Bach-Buche erst vollständig in Erfüllung gegangen zu sein. Alles, was seit dem Erscheinen von Spittas Monumentalwerke Neues über Bach ans Tageslicht gefördert ist, alles, was in der Auffassung, im Verständnis und der tieferen Kenntnis, sowie aus der heutigen so umfangreichen Aufführungspraxis Bachscher Werke sich an neuen Gesichtspunkten und Erfahrungen ergeben hat, kurz der ganze Niederschlag jahrzehntelangen Forschens und Arbeitens, Eindringens, praktischen Erprobens ist in Albert Schweitzers Buche zusammengefaßt und mit überlegenem kritischem Scharfblick gesichtet.



Johann Sebastian Bachs Handschrift (Eilige Schrift).
Verkleinerte Nachbildung einer Probeseite aus der Kaffee-Kantate.
(Mit Genehmigung des Verlages von Breitkopf & Härtel aus A. Schweitzers Buch J. S. Bach.)

Im Punkte des rein Geschichtlichen ist und bleibt ja Spitta auch heute noch der durchaus maßgebende; seine grundlegenden Forschungen sind bisher unangefochten geblieben und haben nur in einzelnen Punkten durch neue Entdeckungen eine Ergänzung erfahren. Im historischen Teil seines Werkes fußt daher Schweitzer völlig auf Spitta; er beschränkt sich auf eine übersichtlich zusammenfassende Darstellung unter Einfügung dessen, was seit Spitta in Bachs Leben neu erforscht worden ist (z. B. die interessanten Dokumente über Bachs Köthener Periode). Von überragender Bedeutung und Originalität auch Spitta gegenüber ist dagegen der umfangreiche ästhetische Teil des Schweitzerschen Buches. Der Verfasser tritt hier in bewußten Gegensatz zu Spittas Auffassung, die Bach in der Hauptsache als absoluten Musiker hinstellt; er führt in einer Reihe von höchst interessanten Abhandlungen den überzeugenden Nachweis, daß Bach stets und an allen Orten Anschauungsmusiker war, daß er nie absolut, d. h. rein musikalisch erfand, sondern sich stets

von einer äußeren, tonmalerischen Vorstellung zu musikalischen Einfällen inspirieren ließ. Dieser Nachweis, der schon den Kern- und Grundgedanken des ersten, französischen Bach-Buches bildete, ist hier in breitester Weise und nahezu unwiderleglich an der Hand von unzähligen Motiven aus den verschiedenartigsten Werken des Thomaskantors geliefert. Schweitzers Untersuchungen haben zu dem überraschenden Resultate geführt, daß Bach bei Darstellung derselben Empfindung, derselben Grundanschauung jedesmal wieder auf ein feststehendes Grundmotiv für die betreffende Kategorie zurückgriff, so daß es möglich wurde, eine Art Wörterbuch der Bachschen Thematik zusammenzustellen, das seinerseits wieder auf viele dunkle Stellen in Bachs Werken blendende Schlaglichter wirft. Es kann nicht ausbleiben, daß diese Kapitel des Schweitzerschen Werkes für die weitere Auffassung der gesamten Bachschen Kunst, für die Forschung und Aesthetik grundlegend und richtunggebend werden. Schweitzer gelangt dadurch manchmal zu Ergebnissen, die so manche landläufige, traditionelle Auffassung bekannter Bachscher Stücke geradezu auf den Kopf stellen. Mag es schwer sein, in allen Punkten mit dem Verfasser hierbei Schritt zu halten, so muß man doch die scharfsinnige Begründung seiner Theorien, die geistreiche Selbständigkeit seines Denkens bewundern, die jedenfalls dazu angetan ist, uns von allem Wust und Schlendrian geistloser Tradition zu befreien. Und dies um so mehr, als Schweitzer keineswegs zu der Gruppe radikaler Neuerer zu rechnen ist, die unter Verachtung alles historischen Sinnes Bach rücksichtslos modernisieren wollen. Im schärfsten Gegensatze zu derartigen Bestrebungen stehen seine Ausführungen über die Wiedergabe der Kantaten und Passionen Bachs, in denen wohl für lange Zeit die Richtlinien gezogen sind, nach denen jeder Bach-Dirigent seine Aufführungen einrichten sollte. Jedenfalls kann niemand an diesen erschöpfenden Darlegungen achtlos vorübergehen; mag man nun zustimmen oder nicht, in keinem Falle wird man das Buch aus der Hand legen, ohne die reichste, fruchtbarste Anregung empfangen zu haben. Es wäre schon ein Wagestück, sich mit der ungeheuren Sachkenntnis des Verfassers in Diskussionen einzulassen, der von den tonmalerischen Elementen in der Musik von Kuhnau bis Berlioz und Richard Strauß mit derselben Beherrschung des Stoffes spricht, wie von der Form der Geigenbögen und der Behandlung der Trompetenmundstücke zu Bachs Zeit.



Johann Sebastian Bachs Handschrift (Reinschrift).
Verkleinerte Nachbildung einer Probeseite aus der Matthäuspassion.
(Mit Genehmigung des Verlages von Breitkopf & Härtel aus A. Schweitzers Buch J. S. Bach.)

Nachdem die beiden extremen Richtungen der Bach-Aesthetik: die streng-historisch konservative und die rücksichtslos modernisierende — beide ziemlich abgewirtschaftet haben, sind wir heute wohl auf der mittleren Linie der Auffassung angekommen, die Bachs Wesen in aller Tiefe aus dem Geiste seiner Zeit heraus zu erfassen strebt, ihn aber uns Modernen nach Möglichkeit mundgerecht machen will, indem sie mit liebevoller Hand den Staub der Jahrhunderte zu entfernen und das schwere echte Gold seiner Kunst zu neuem hellen Glanze zu erwecken sucht. Diese mittlere Linie hat Schweitzer in klarer, überzeugender Weise für jeden objektiven, unbefangenen Beurteiler festgelegt; so kann es nicht fehlen, daß sein Werk in Kürze den Platz einnehmen wird, der ihm gebührt.

Die außerordentlich klare, allgemein faßliche Darstellung machen das Buch auch zu einer nicht genug zu empfehlenden Lektüre für musikalische Laien; jeder, der sich zu Bachs Kunst hingezogen fühlt, wird nicht umhinkönnen, sich mit Schweitzer auseinanderzusetzen. Die reichste Belehrung und Anregung zu neuem Studium ist ihm auf alle Fälle gewiß. **G. v. Lüpke** (Kattowitz).

Kritische Rundschau.

München. Leben und Anregung wurde unseren musikalischen Veranstaltungen in diesem Winter hauptsächlich durch eine Reihe wertvoller Chorkonzerte zuteil. Da war es zunächst die aus dem besten Material älterer Vereine gebildete „Konzertgesellschaft für Chorgesang", die unter ihrem Dirigenten Ludwig Heß mit den drei ersten Kantaten des Weihnachtsoratoriums von J. S. Bach eine wahrhaft glänzende Leistung bot. In ihrer Ursprünglichkeit und jugendlichen Frische berührt Heß' zweifellose Dirigentenbegabung sehr wohltuend und sympathisch. Vergessen wir dabei auch nicht, daß hier dem umsichtigen Chorleiter ein gar „wohlgeübter Sänger" in die Hände arbeiten kann! Bei aller imposanten Kraft ihrer Wirkung erfreuten somit Chöre und Orchester durch eine feine Detaillierung und seltene Klangschönheit, Tatsachen, die auch durch einige mitunterlaufende Unebenheiten doch nicht wirklich beeinträchtigt werden konnten. Weniger befriedigten freilich die Solisten, von denen Frau J. Walter-Choinanus entschieden am besten abschnitt. — Auch der „Münchner Lehrergesangverein" hat sich durch seine an allen Bestrebungen teilnehmende Tätigkeit neuerdings wieder als ein wirklicher Faktor unseres musikalischen Lebens dokumentiert. Seine Erstaufführung von Liszts „Requiem" bei Gelegenheit einer liturgischen Handlung in der Frauenkirche bleibt eine außergewöhnliche und dankenswerte Tat. Unter Kapellmeister Cortolezis Leitung kam die so seltene und schwierige Männerchormesse, die außer von der Orgel nur an wenigen Stellen von zwei Trompeten, zwei Posaunen und Pauken unterstützt wird, zu einer gediegenen Wiedergabe. Und hier, in der Kirche, war der mystisch-tiefe und doch machtvolle Eindruck, der der Kirchenmusik des Weimarer Meisters bei ihrer so außerordentlichen Schlichtheit der Zeichnung und oft geradezu primitiven Verwertung der Mittel eigen ist, auch erst voll und ganz zu ermöglichen und zu begreifen. In einem Konzert brachte der gleiche Verein, neben Chören von Reger, Hegar, Bruckner, S. v. Hauseggers neues „Requiem" (nach Hebbel) für achtstimmigen gemischten Chor mit unterstützender Orgel zur ersten Aufführung. Ein in seiner Steigerung, seiner harmonischen und polyphonen Ausdrucksfähigkeit wahrhaft originelles Werk, das unserer Chorliteratur wirklich neue Wege bahnen könnte, wenn es die Möglichkeiten in der Verwendung der menschlichen Stimme auch geradezu erschöpft! — Im Zusammenhang mit dem Genannten möchte ich der Leistungen des „Münchner Chorschulvereines" gedenken, der, wenn auch numerisch nicht sehr stark, so doch mit sehr gut einstudierten Wiedergaben der Motetten „Tu es Petrus" von Palestrina und Bachs gewaltigem „Singet dem Herren ein neues Lied" besonders erfreute. Interessante alte Kammermusikwerke von Bach und Kühnel kamen gleichzeitig zu Gehör. Schließlich ist hier das Konzert der Berliner Barthschen Madrigalvereinigung zu nennen, die mit entsprechenden Meisterwerken aus dem 16. und 17. Jahrhundert sehr interessierte. — Die beiden Veranstaltungen der „Ortsgruppe des allgemeinen deutschen Musikvereines" gehörten weiterhin zu dem Eigenartigsten. Ein Abend des russischen Trios brachte einige hier unbekannte moderne Kammermusikwerke, ein großes Chorkonzert unter Mitwirkung der Konzertgesellschaft, bedeutender Solisten wie Heß und F. v. Kraus und des damals gerade noch bestehenden Kaim-

orchesters, war einigen neuen instrumental ansprechenden Chören von Heß, Hauseggers „Hymnen an die Nacht" (für Bariton und Orchester) und in der Hauptsache der Bekanntschaft mit dem ersten Akt von Schillings' „Moloch" gewidmet. Hauseggers „Hymnen" sind als schwungkräftige, reiche und in vielen Beziehungen charakteristische Tongemälde hoch zu werten; dem außergewöhnlichen Erfolg, den Schillings fand, stimmte ich bei, insofern er einen Sieg einer vornehm reifen dramatischen Kunst bedeutete. — An rein orchestralen Darbietungen leistete Mottl in der „musikalischen Akademie" sein bis jetzt vielleicht Großartigstes mit Liszts „Dante-Symphonie" und „Orpheus", sowie Beethovens „Neunter". Weitere Symphonien von Beethoven, Brahms, Bruckner, zwei von Wagners historisch interessanten Jugend-Ouvertüren, aparte Stücke, wie z. B. die seltene zweite D dur-Suite von Bach u. a., kamen weiterhin zu Gehör. Von den Münchnern war Klose mit seiner großen Doppelfuge mit Choralschluß, Boehe mit seiner prächtig gearbeiteten Tondichtung „Taormina" und W. Braunfels mit einem Vorspiel seiner Oper „Prinzessin Brambilla" vertreten. Rechnet man alles zusammen, so wird man eine Fülle des verschiedenartigst Wertvollen erhalten, für das man unserem Hofoperndirektor bei der enormen Arbeitslast, die auf ihm ruht, nur dankbar sein kann. Eine gewisse Einseitigkeit in seinen Programmen kann man ja selbst Mottl nicht absprechen. Diese Einseitigkeit bildet aber so sehr ein Charakteristikum der Persönlichkeit unseres Meisterdirigenten, daß sie als ein wertvoller Vorzug erscheint, den man nicht missen möchte. Hätten wir in München doch recht viele und recht verschiedenartige solcher starken Subjektivitäten in der Kunst, selbst um den Preis einer weiteren oder begrenzteren Leistungsfähigkeit des Einzelnen! Der Gewinn von Persönlichkeiten könnte der Kunststadt an der Isar am ersten und sichersten ihre zurzeit etwas abhanden gekommene Universalität zurückerobern! Hans Pfitzner z. B. hat seinen bis jetzt stattgehabten vier Abonnementskonzerten auch durch die Programmwahl ein selbständigeres Gepräge zu geben gewußt. Es mag auch sein, daß die von ihm neben Beethoven und Schubert bevorzugten Romantiker der Oper (u. a. E. T. A. Hoffmann) seiner Natur sehr günstig liegen. Was nützen uns aber die jetzt sozusagen nur noch gastweisen Bestrebungen H. Pfitzners, der sein Interesse sogar dem „Don Quixote" von Strauß zuwandte, oder Schillings', der noch unlängst in einem Konzert mit dem Kaimorchester seine auch reproduktiv starken Fähigkeiten erwies? Die schier unglaublichen und auswärts undenkbaren Vorgänge am Kaim-Institut selbst, in dem sich wieder einmal die neben einer hohen Intelligenz hier geschichtlich gewordenen und unausrottbaren unkünstlerischen Elemente von Isarathen zum Wort gemeldet, haben in ihren Vor- und Nachwirkungen einen natürlich lähmenden Einfluß auf einen großen Teil unseres musikalischen Lebens gezeitigt. Angesichts dieser Tatsachen hat es wenig gefruchtet, daß Schnéevoigt in noch acht Konzerten eine Reihe ihm mehr oder weniger entsprechender Werke dirigiert hat, daß Boehe und Dr. Courvoisier ihre Begabung und ihren künstlerischen Ernst den Bestrebungen der Volkssymphoniekonzerte gewidmet hatten. Wenn man bedenkt, daß neben den Genannten, denen zuweilen nur eine Verständigungsprobe zur Verfügung stand, auch fremde Dirigenten, wie z. B. der tüchtige Florenz Werner, mit Symphonien wie Bruckners Neunter dennoch ganz schätzenswerte Leistungen zustande brachten, so muß man zu der Anschauung kommen, daß es nicht nur die künstlerischen Qualitäten des Kaim-Orchesters sind, die die jetzigen haltlosen Zustände hervorgerufen haben. Neben ihnen hat denn noch ein anderer Umstand eine gewisse Monotonie und Farblosigkeit in unser Musizieren gebracht. Ich meine den seit einigen Jahren in Deutschland eingerissenen rein oberflächlichen und gedankenlosen Beethoven-Kultus, der hier insbesondere in Kammermusikabenden und solistischen Veranstaltungen auch bedeutenderer Künstler oft wahre Orgien feiert. Wenn die Unternehmer der hiesigen Volkssymphoniekonzerte unter den jetzigen Umständen mit Zuziehung der beiden bei dem Streik des Kaimorchesters unbeteiligt gebliebenen Künstler Kammermusikabende veranstalten, so ist dies nicht nur ein glücklicher Ausweg, sondern ein an sich trefflicher Gedanke, bei dessen Realisierung man nur den einen Wunsch äußern möchte, daß hier endlich einmal mit traditionell gewordenen Einseitigkeiten gebrochen würde. Wie die Klassiker vor Beethoven, so fehlt uns in mancher Beziehung der Anschluß an die Moderne. Insbesondere Richard Strauß, dessen eigentlichstes Milieu doch München ist, erfreut sich, selbst in Liederabenden, einer auffallenden Ignorierung neben Meister Wolf. Ohne besonders der Ausländerei fröhnen zu wollen, fand ich es dagegen dankenswert und anregend, daß z. B. Kapellmeister Jugenhoven und das Philharmonische Orchester unlängst mit Werken von Martucci, Perosi und Ducas — einmal Andersartiges boten. Begreiflich bleibt mir eine zurzeit allerorts auffallend gewordene Brahms-Pflege, die als ein gesunder und notwendiger Rückschlag gegen manche Einseitigkeit sicher zu begrüßen ist, anderseits aber auch bereits beginnt, ins Extreme auszuarten. Die vortrefflichen Leistungen der Brüsseler, der Böhmen und Münchner — die letzteren brachten u. a. das selten gehörte Streichquintett von Bruckner —, des Rosé-, Gewandhaus- und Frankfurter Rebner-Quartettes seien insbesondere genannt. Großes Interesse fand ein Kompositionsabend Dr. Courvoisiers, der sicher zu den ernsten Lyrikern gehört. Auch Bernhard Sekles' Liederzyklus aus dem Schi-King fand seiner routinierten Mache wegen Beachtung, und schließlich sprachen einige neue Lieder des Münchners Richard Trunk recht vorteilhaft an. Als einen Pianisten von hervorragenden Qualitäten lernte man Ernst Riemann kennen, der sich seit seinem Debüt vor zwei Jahren bedeutend weiter entwickelt hat; einen nicht minder erstaunlichen Eindruck hatte ich von dem jungen meisterlichen Geiger F. v. Vecsey. Joseph Pembaur jr., den man seit Jahren in München nicht mehr gehört, ist sicher zu den in unserer Zeit ganz seltenen, wirklich genialen Begleitern zu rechnen. Mit E. Pinks, dem ausgezeichneten Leipziger Liedersänger, schuf er in Schuberts Müllerliedern die vielleicht einheitlichste und gleichwertigste Leistung, die ich bis jetzt gehört. Vorzügliches hörte man auch von dem Zusammenwirken Marteaus und Dohnányis. Neben vielen anderen Meistern und Meisterinnen ihrer Instrumente fesselte noch ganz besonders der russische Kontrabassist Sergei Kussewitzky durch sein zugleich virtuoses und künstlerisch vornehmes Spiel. Die von den einheimischen Künstlern veranstalteten bemerkenswerten Konzerte auch nur alle zu nennen, verbietet mir schon der Raum. Um das Bild zu ergänzen, kann ich wohl noch die Tatsache anführen, daß wir verhältnismäßig eine größere Zahl an musikalischen Veranstaltungen besitzen als Berlin. Der numerisch starke Rückgang nach Weihnachten liegt hier in den Verhältnissen einmal begründet. Er hat auch sein Gutes. Viel Ueberflüssiges kommt dabei in Wegfall. Willi Gloeckner.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Bayreuther Festspiele. Die Zeitungen melden, daß sämtliche Eintrittskarten für die in diesem Jahr in Bayreuth stattfindenden Festspiele heute schon vergriffen sind. Der Andrang sei noch nie so groß gewesen wie in diesem Jahr. — Ein Dementi dieser Nachricht ist uns noch nicht zu Gesicht gekommen.

— Aus Essen a. Ruhr schreibt man uns: Eureka, der Musikverein hat gesiegt! und zwar mit Hilfe eines mächtigen Kampfgenossen: des Defizits, woran die konkurrierende, äußerst rührige „Musik-Gesellschaft" leider zugrunde gegangen. So beherrscht der Musikverein die heurige Konzertsaison mit teilweise bekannten Schlagern: „Moloch" von Schillings, im Konzertformat, Totentanz von Woyrsch, Parsifal-Blumenmädchen u. a. Die Aufführung des Totentanzes fand, trotz des mächtigen Saalbaues, vor ausverkauftem Hause statt, wobei ich, nach Gründen forschend, den Reklamegeruch von realen Tänzen mit klapperndem Gebein und Betttüchern nicht los werden konnte. Unser alter Professor Witte hält sich in Geistesfrische aufrecht. Nach dem erfolgreichen Grieg-Konzert des „Essener Männergesangvereins" scheint es sich auch in diesen Kreisen zu regen. Der musikalischen Wurstelei in den Männerchorkonzerten müßte man mal gründlich zu Leibe gehen, besonders im Rheinland. L. Riemann.

— In Heidelberg hat das neugebildete „Heidelberger Trio", das aus dem tüchtigen Pianisten Paul Stoye, Max Post und Richard Post besteht, in seinem zweiten Konzert Schuberts B dur- und Brahms' H dur-Trio gespielt und dabei ein schon ziemlich gut entwickeltes Zusammenspiel gezeigt. Die musikalische Gesellschaft gab ein interessantes historisches Konzert, das die Entwicklung der Sonate von Corelli über Abaco zu Händel und der Triosonate von Buxtehude zu Bach aufzeigte. H.

— In Kiel sind mit dem neuen, vorzüglichen Orchester der „Kieler Musikfreunde" durch den strebsamen Dr. Mayer-Reinach Max Regers Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Hiller zu zufriedenstellender Aufführung gebracht worden. Von einem Erfolge des hauptsächlich kompositionstechnisch interessanten Werkes beim Publikum kann nicht berichtet werden. — Der Lehrergesangverein brachte u. a. Rich. Wagners Ouvertüre „Polonia" und Siegm. Hauseggers wirkungsvollen „Schlachtgesang" für Männerchor und Orchester als örtliche Neuheiten heraus. — Wie vordem mit Richard Strauß und Edvard Grieg als Dirigenten eigener Werke, so machte sich neuerdings Musikdirektor R. Schmidt hochverdient, indem er Kiel die persönliche Bekanntschaft mit Max Schillings vermittelte. Vorspiel aus „Pfeifertag", Vorspiel zum zweiten Akt aus „Ingwelde", die symphonische Dichtung „Seemorgen", „Das Eleusische Fest", Hexenlied" (Deklamation: E. v. Possart) kamen zur Aufführung, Vorspiel und Erntefest aus „Moloch" zur Erstaufführung im Konzertsaal. Max Schillings zeigte in diesen seinen Werken aufs neue, daß er Eigenpersönliches und aus dem Vollen zu geben hat. — Im Gegensatz z. B. Eugen d'Albert, dessen „Tiefland" augenblicklich auch hier mehrfache Wiederholungen im Neuen Stadttheater erlebt. M. A.-R.

— In Lübeck hat das 7. Symphoniekonzert des „Vereins der Musikfreunde" als bedeutungsvollste Novität des ganzen Winters Max Regers Variationen über ein Hillersches Thema geboten. Das Werk erfreute sich beim Publikum der lebhaftesten Zustimmung. Kapellmeister Hermann Abendroth durfte mit seinem trefflichen und glänzend disponierten Orchester den stürmischen Dank der Zuhörer entgegennehmen. Einen wärmeren Erfolg hätte man Hans Pfitzners feiner Ouvertüre zu seinem Weihnachtsmärchen „Christelflein" wünschen mögen. Frl. Klara Herrmann spendete in ihrem letzten Kammermusikabend Ludwig Thuilles Sextett für Blasinstrumente und Klavier, op. 6, für dessen Bekanntschaft die Zuhörer einmütig Dank sagen konnten. Hermann Ley, der vortreffliche Organist am Dom, nahm sich in einem Kirchenkonzert Enrico Bossis Konzert a moll für Streichorchester und 4 Hörner an. J. H.

— Am 1. und 2. Februar haben in Marburg drei Konzerte der Hofkapelle in Meiningen als „Meininger Musiktage" stattgefunden. Ein populäres Konzert mit klassischem Programm und dem 2. Violinkonzert von Bruch, eine Kammermusikmatinee mit ebenfalls klassischem

Programm, mit Hinzuziehung von Bläsern, und ein Symphoniekonzert (Bach, Brahms, Strauß, Beethoven), unter Leitung Wilhelm Bergers, bildeten die musikalischen Veranstaltungen an den beiden Tagen.

— Aus Saarbrücken wird uns geschrieben: Das Musikleben unserer Saarstädte hat 1907/08 ein reiches Programm entwickelt. Aufgeführt wurden u. a. Cornelius' Barbier unter Mottl, 2. Aufführung, Saul von Händel, Joseph in Aegypten von Méhul, Liszts XIII. Psalm. Von auswärtigen Künstlern seien das Rosé'sche Streichquartett, Frl. Philippi (Basel), Prof. Marteau, Max Pauer (Stuttgart), und demnächst Prof. Messchaert (Frankfurt), Bariton, Halir, Kammervirtuose Dechert (Berlin), Cello und Prof. Schumann (Berlin), Klavier, genannt. Pauer spielte, mit stürmischem Beifall aufgenommen, Liszts Es dur-Konzert und Stücke von Rubinstein, Mendelssohn, Chopin, Beethoven und Schumann. Dem Andenken Griegs waren „In der Königshalle", „Borghilds Traum" und „Huldigungsmarsch" aus „Sigurd Jorsalfar" gewidmet.

— In St. Johann a. d. Saar ist im dritten Konzert des Musikvereins „Harmonie" eine „Trauerode" für Männerchor und Orchester von L'Hermet, unter Leitung des Komponisten, mit Erfolg aufgeführt worden.

— Im Perzina-Saal zu Schwerin hat vor fast ausverkauftem Hause das Künstlerpaar Hermanns-Stibbe mit seinen Vorträgen auf zwei Klavieren ein verständnisvolles und beifallsfreudiges Auditorium gefunden. Das innige Zusammengehen dieser beiden echten Künstlerseelen ist höchster Bewunderung wert. Bachs C dur-Konzert, Mozarts Sonate D dur, Brahms' Variationen und Liszts Concert pathétique bildeten das Programm des interessanten Konzerts. — Im Hoftheater erzielt die „Lustige Witwe" andauernd ausverkaufte Häuser. Götzens Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" ging neueinstudiert in Szene und Donizettis „Lucia" und „Regimentstochter" feierten ihre Auferstehung. R. A. Milé.

— Der Oratorienverein zu Sonderburg (Schleswig-Holstein) hat unlängst unter Leitung von J. F. Rambow erstmalig „Das Paradies und die Peri" von R. Schumann und „Die Geburt Christi" von Herzogenberg aufgeführt. Letzteres Werk konnte als kostenfreies Volkskirchenkonzert wiederholt werden.

— „Die schöne Müllerin", Spieloper in einem Akt von Otto Dorn, die in voriger Saison am Hoftheater zu Kassel ihre Uraufführung erlebte, ist auch am Wiesbadner Hoftheater erstmalig in Szene gegangen. Der zierliche Rokoko-Ton, der in Text und Musik der Oper angestrebt ist, gelangte in der von Professor Schlar temperamentvoll geleiteten Wiedergabe zu treffender Wirkung. Die gesamte Darstellung war von liebevoller Hingabe getragen. Das Publikum zeichnete mit den Darstellern auch den Komponisten durch reichen Beifall und zahllose Hervorrufe aus. C.

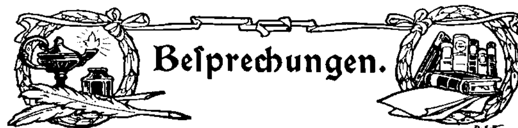
* * *

— In Basel ist Anton Bruckners 9. Symphonie durch das Orchester der Allg. Musikgesellschaft mustergültig aufgeführt worden. „Graf Douglas" von Fr. Hegar dirigierte der Komponist selbst. H. B.

— Aus Brünn schreibt man uns: Unser Theater hält sich nach wie vor an Lehár und Genossen. Zu letzteren zählt auch Wilhelm von Waldstein, der uns in einer Uraufführung seine Oper „Tonietta" — ein Machwerk im dürftigsten Liedertafelstil — bescherte. Das Gesamtfazit an musikalischer Ausbeute ist daher bis jetzt gleich Null; denn Gastspiele erstklassiger Künstler waren zu spärlich, um unser Publikum über die Hohlheiten des Spielplanes zu entschädigen. Schließlich — der Krug geht so lange zum Brunnen, bis er bricht. Im Konzertsaal kam es zu einer Reihe von interessanten Erstaufführungen; E. Bossis Chorwerk „Das hohe Lied" hatte dank seiner glänzenden äußeren Gewandung den größten Beifall auf seiner Seite. Die Stimmen über Straußens „Domestika" waren geteilt. Ich gehöre der Oppositionspartei an. Erfolgreich führte ferner B. Sekles' Serenade sich bei uns ein, deren reizvolle Instrumentation sich den Löwenanteil des Beifalls zuzuschreiben hatte. Sehr erfreut waren wir über zwei Stücke für Orgel und Violine, op. 22, von Roderich von Mojsisovics, die in einem der Orgelkonzerte des Konzertorganisten O. Burkert zur Uraufführung gelangten. Tiefen Eindruck hinterließ vornehmlich das an schönen thematischen und harmonischen Einfällen reiche „Pastorale", das von neuem von der bedeutenden künstlerischen Begabung des Komponisten Rechenschaft ablegte. Eine Erstaufführung der 5. Symphonie vom Prinzen Reuß mag noch erwähnt sein — ein Werk, das wie eine Schneeflocke aus dem vorigen Jahrhundert zu uns geweht wurde, zerfloß und im Sande in nichts zerrann. Bruno Weigl.

— Richard Wagners „Polonia"-Ouvertüre ist in Lemberg mit großem Erfolg vom Galizischen Musik-Verein aufgeführt worden. Besonderes Interesse erweckte das Werk dadurch, daß Wagner darin drei polnische Nationallieder als Hauptthemen benützt und mit noch zwei Originalthemen ein äußerst spannendes und kraftvolles Ganzes bietet. In der letzten Zeit entstanden in Lemberg einige Musikvereine, von denen nur der „Chopin-Verein" (Hauptzweck Sammlung von Geldern für das in Lemberg zu errichtende Chopin-Denkmal) und der „Musik-Bund" (Kolo Muzyczne) besonderen Wert haben. Vor allem hat es sich der „Musik-Bund" zur Aufgabe gemacht, durch Vorlesungen und Aufführungen die Kenntnis der neuesten Erzeugnisse auf dem polnischen und ausländischen Musikmarkt zu vermitteln.

— In Holland sollen, wie die Zeitungen melden, zum Gedächtnis des 25. Todestages von Richard Wagner in diesem Jahre Bühnenfestspiele in größerem Umfang stattfinden. Unter den deutschen Bewerbern wurde Direktor Ockert vom Stadttheater in Barmen gewählt, sie zu leiten. Die Festspiele, die von Ende April bis Ende Mai in Amsterdam, im Haag und in Rotterdam stattfinden, umfassen: „Die Walküre", „Siegfried", „Götterdämmerung", „Tristan und Isolde". Neben den Künstlern des Barmer Stadttheaters werden auch namhafte Gäste herangezogen. Den musikalischen Teil leitet Kapellmeister Lederer.



Dr. W. Reinecke: „Die Kunst der idealen Tonbildung". Reinecke ist Arzt und Sänger zugleich; wenn man es nicht wüßte, sein Buch wiese es aus. Dabei hat der Arzt den Sänger und der Sänger den Arzt gelehrt. Wie angenehm berührt endlich einmal die ruhige Sachlichkeit der Gedankenführung. Man wird des ewigen Posaunentones bei dem Anpreisen der eigenen Methode doch mit der Zeit müd und sehnt Verhältnisse herbei, unter denen eine gedeihliche Entwicklung auch der Stimmbildungstheorien möglich sein wird. Solange jedoch der Parvenü-Ton der Ich-Methodiker die Polemiken kennzeichnet, wird die Gesangskunst das Land der tausend Methoden bleiben. Den ersten Teil seines Buches überschreibt Reinecke „Theorie". Hier steht der Physiolog im Vordergrund, aber der Sänger steht neben ihm. Klar erkennbar fußt dann der zweite Teil, die Methode, auf den Ergebnissen des ersten. Dabei ist alles so klar dargestellt, daß das Verständnis nirgend auf Schwierigkeiten stößt. Vielleicht wird nun dieser oder jener Gesanglehrer das Irrtümliche von Reineckes Lehrgang daran nachweisen, d. h. nachzuweisen versuchen, daß dieser das a als Ausgangsvokal wählt, während er selbst für u plädiert und vielleicht mit recht beachtlichen Gründen. Ich selbst lege diesem Streite wenig Gewicht bei, entscheide mich aber doch für a, weil ich diesen Laut für den am leichtesten zu bildenden halte. Jedes Kind drückt seine seelischen Erregungen unbewußt mit ihm aus, und wenn wir im konventionellen Gespräche uns ein „Ah" entlocken lassen, so will dies weiter nichts sagen, als daß wir nicht bei der Sache waren und uns aus Bequemlichkeit keines anderen Zeichens der Anteilnahme bedienen. Auf jeden Fall aber stehen auf dem Gebiete der Stimmbildung vorläufig wichtigere Themen zur Diskussion als solche Nebensächlichkeiten. Denken wir z. B. an die Registerfrage. Für äußerst glücklich halte ich den Gedanken Reineckes, den Phonographen in den Dienst des Gesangunterrichts zu stellen, vorausgesetzt, daß dieses Instrument den dazu nötigen Grad der Vollkommenheit überhaupt besitzt. Es wird wohl kaum einen besseren Ansporn für den Schüler geben, als von Halbjahr zu Halbjahr seine Fortschritte an der Hand der objektiven Aufzeichnungen der Tonqualität durch den Apparat zu prüfen. Und außerdem böte sich in dem Walzenmaterial der einzelnen Lehrer ein untrüglicher Gradmesser für den Wert ihrer Methode und damit gleichzeitig die beste Unterlage für die Bearbeitung eines Normallehrganges überhaupt. Vorläufig liegt ja in dem Umstande, daß uns die Möglichkeit fehlt, den Stand der Ausbildung der Stimme jederzeit einwandfrei feststellen zu können, das Haupthindernis für die Entwicklung einer exakten Stimmbildungswissenschaft. Und diese tut uns wirklich not. — Das Werk ist im Verlag von Dörffling & Franke, Leipzig, erschienen. Arth. Liebscher (Dresden).



— Zum 25. Todestage Richard Wagners haben in der musikalischen Welt Gedenkfeiern stattgefunden. Auch die Presse hat des Tages in reichem Maße gedacht. Von politischen Zeitungen haben wohl die „Münchner Neueste Nachrichten" dem Tage die größte Beachtung geschenkt. Außer einem Leitartikel von W. Golther finden wir in einer Beilage des Blattes (Nr. 71) Beiträge von Friedrich Möhl (Richard Wagners Tod), von Professor Dr. Max Koch (Richard Wagners Persönlichkeit und Briefwechsel), Fritz Cortolezi (Zur Frage der Aufführung des Liebesverbots). Mehrere Zeitschriften haben Wagner-Nummern herausgegeben (Illustrierte Zeitung, Musikalisches Wochenblatt sind uns zu Gesicht gekommen). Im Buchhandel war es still — erfreulicherweise, denn wir besitzen wohl vorerst nun genug Wagner-Literatur, mehr als der Sache gut ist. Und nur wirklich Neues hätte Berechtigung. Eine Broschüre, „Dem Lebendigsten Toten" von Richard Gorter (Verlag von Adolf Nagel in Hannover) ist uns zugegangen.

— Zum Ableben Wilhelmjs schreibt man uns aus London: Der Tod des berühmten Geigers erinnert uns auch daran, daß er es war, der im Jahre 1877 Richard Wagner in London einführte, ein Jahr nach der ersten Aufführung des „Rings" in Bayreuth. Er organisierte damals eine Serie von Konzerten in der „Royal

Albert Hall“, die auch von Mitgliedern der königlichen Familie besucht wurden. Das außerordentliche Interesse, das man diesen Konzerten entgegenbrachte, wird unter anderem durch zahlreiche in Wilhelmjs Besitz befindliche Briefe hoher Persönlichkeiten aus der damaligen Zeit bestätigt. Wilhelmj hat auch viele weit zurückliegende Erinnerungen an den Bayreuther Meister, der zu jener Zeit eine Melodie komponierte, die Wilhelmj ihm für die Violine zu bearbeiten versprach. Er hielt sein Versprechen auch und machte Wagner zu seinem Geburtstage mit diesem Werk ein Geschenk. Es war das bekannte „Albumblatt“! Wagner umarmte ihn und rief aus: „Sie haben aus einer unbedeutenden Melodie ein ausgezeichnetes Werk geschaffen, das sicherlich fortleben wird.“ Wilhelmj war aber außerdem auch für die Einführung Dr. Hans Richters in London verantwortlich, die kurze Zeit, nachdem Wagner sein Debüt als Dirigent dort gemacht hatte, stattfand. Wilhelmj hatte Richters außerordentliche Fähigkeiten als Dirigent in Bayreuth erkannt und machte ihm deshalb eine spezielle Einladung, von Deutschland nach London zu kommen, um an Wagners Stelle die Leitung der Konzerte zu übernehmen. Es war dies Dr. Richters erstes Auftreten in England und unter seinen zahlreichen Andenken an berühmte Persönlichkeiten schätzte Wilhelmj besonders eine Photographie Richters mit seiner eigenhändigen Widmung „Dem ersten Rufer nach London, 1877, dem lieben Freunde, August Wilhelmj. — Hans Richter.“ — Das erste Auftreten Wilhelmjs in London datiert auf das Jahr 1866 zurück und im Jahre 1871 wurden seine Darbietungen wieder mit großem Enthusiasmus in Exeter Hall aufgenommen. Wenn er seit einer guten Reihe von Jahren auch selber nicht mehr auf dem Podium erschien, so begegnete man seiner hehren Gestalt bis vor verhältnismäßig kurzer Zeit öfters im Konzertsaal als Zuhörer. 1894 ließ er sich fest in London nieder. Er besaß für diese Stadt eine oft zum Ausdruck gebrachte Neigung, er liebte London mehr als irgend eine andere Stadt der Welt. — Im Laufe seiner zahlreichen Reisen in allen Weltteilen machte er mancherlei amüsante Erfahrungen, die er, als geschickter Erzähler, gerne wiedergab. Eine seiner Anekdoten bezieht sich auf eine Gelegenheit, wo er in Denver (Colorado) als Violinist auftrat. Das Programm enthielt u. a. Bachs Chaconne, der lokale Impresario aber hielt es für angebracht, in letzter Stunde an Stelle dieses ein Stück von Mendelssohn zu setzen, in der Annahme, die Chaconne sei für das dortige Publikum ein recht unverdaulicher Leckerbissen. Diese Programmänderung aber stieß auf den lebhaften Protest eines Mannes unter den Zuhörern, der sagte, er sei 100 Meilen weit gereist, nur um die Chaconne spielen zu hören, da er nicht glaube, daß diese überhaupt von jemand gespielt werden könne. Um nun den Hunger dieses Enthusiasten zu stillen, willigte Wilhelmj ein, ihm nach Schluß des Konzertes dieses Stück privatim vorzutragen. Wilhelmj aber wurde für sein Entgegenkommen schwerlich belohnt, denn als er das Stück beendet hatte, rief der Enthusiast aus: „Na, was Besonderes halte ich dennoch nicht davon.“ — Gleich Piatti war Wilhelmj ein feiner Kenner Cremoneser Instrumente, von denen viele durch seine Hände gegangen sind. Einmal kaufte er alle auf dem Markt befindlichen Pressenda auf und verkaufte sie mit großem Gewinn. In seiner besten Zeit spielte er auf einer trefflichen Stradivarius-Geige, die vor einigen Jahren von einem Violinlehrer namens Kupferschmidt angekauft wurde. Später besaß er vorübergehend die jetzt im Besitz Fritz Kreislers befindliche Guarneri-Geige. Zur Zeit seines Todes aber verfügte er über kein Instrument von besonders hoher Bedeutung. Einer seiner beiden überlebenden Söhne ist Professor für Violinunterricht in Dublin. A. R.

— Von den Theatern. In künstlerischen Kreisen Wiens wird erzählt, daß in Wien ein Festspielhaus à la Bayreuth erbaut und unter Gustav Mahlers Leitung gestellt werden soll. Ein sehr reicher Industrieller habe nicht nur das gesamte Baukapital zur Verfügung gestellt, sondern auch einen vollkommen ausreichenden Betriebsfonds zugesichert. So melden wenigstens die Zeitungen. — Für einen Theaterneubau sind in Duisburg 400 000 Mk. durch Schenkungen von Bürgern aufgebracht worden, und die Stadtverordneten haben einen Platz für das Haus bewilligt. Zur Ausführung des Baues sind eine Million Mark erforderlich. Die fehlende Summe soll in der Weise aufgebracht werden, daß man an die wohlhabenden Steuerzahler appelliert, einen Betrag, der ihrem Steuersatze für die Einkommensteuer gleichkommt, für den Neubau zu zeichnen. — Ein nachahmenswertes Beispiel.

— Von den Konservatorien. Das Konservatorium für Musik C. D. Graue in Bremen, die erste Musikschule der Stadt, hat am 1. Februar sein 25jähriges Bestehen gefeiert. Im Jahre 1883 wurde die Schule von dem 1899 verstorbenen Pianisten C. D. Graue, einem ausgezeichneten Pädagogen und Musikschriftsteller, Freund H. v. Bülows, gegründet. — Die Feier des 100jährigen Bestehens des Koblenzer Musikinstituts soll während der Ostertage durch ein Musikfest begangen werden. Am Oster-Sonntag und -Montag sollen Abendkonzerte, am Oster-Dienstag ein Morgenkonzert stattfinden.

— Studieren Sie Mozart! Daß der Komponist der „Salome“ stets ein aufrichtiger Verehrer Mozarts war und noch heute ist, wissen, die ihn kennen. Eine hübsche Episode spricht ebenfalls davon. Strauß hatte, wie in voriger Nummer schon berichtet, mit einem Konzert in der Accademia di S. Cecilia zu Rom einen großen Triumph gefeiert. Nach dem Konzert wurde er von Autogrammenjägern überlaufen. Ein Student der Akademie reichte ihm die Partitur der „Salome“ mit der Bitte um Einzeichnung. Strauß antwortete: „Salome“ für einen Studenten? Nein, studieren Sie Mozart!“ (Frkf. Ztg.)

— Preisausschreiben. Der Evangelische Sängerbund für Deutschland, der es sich zur Aufgabe macht, das geistliche Lied in möglichst volkstümlicher Form zu pflegen und seinen Vereinen gute Originalkompositionen zugänglich zu machen, veranstaltet auch in diesem Jahre wieder ein Preisausschreiben. Das Textbuch sowie die Bestimmungen der Gesangkommission sind gegen Einsendung von 30 Pf. in Briefmarken zu beziehen durch den Schriftführer W. Hammel in Mettmann (Rheinland). — (Abgesehen von diesem Preisausschreiben, das sich zweifellos auf solidem Boden bewegt, möchten wir im allgemeinen bemerken, daß wir für die Preisausschreiben natürlich nach keiner Richtung hin eine Garantie übernehmen können. Das gilt vor allem für das Ausland. Zuschriften aus Leserkreisen zeigen, daß es oft schwer zu halten scheint, Manuskripte von den preisausschreibenden Stellen zurückzuerhalten. Wir raten deshalb jedem, nicht das Original, sondern wenn möglich ein Duplikat einzusenden. Wir werden in Zukunft bei der Anzeige derartiger Konkurrenz noch mehr Vorsicht walten lassen. Aber schließlich ist es, namentlich auch hier wieder in bezug auf das Ausland, nicht immer möglich, aus den uns zugehenden Notizen ihre Qualifikation nach jeder Richtung genau festzustellen. Anderseits möchten wir jedoch unseren Lesern keine Gelegenheit vorenthalten, ihre Kompositionen zum Wettbewerb einzusenden. Aber eine Garantie können wir, wie gesagt, nicht übernehmen. Red.)

— Preiserteilung. In dem Wettbewerb der „Woche“ für Balladen-Kompositionen hat u. a. Herr Gustav Lazarus in Berlin 1000 Mk. für die Ballade „Der Fasching zu Prag“ bekommen. Außer diesem Preise wurde noch eine Ballade zum Abdruck bestimmt. (Gustav Lazarus, der Direktor des Breslauerschen Konservatoriums in Berlin, gehört zu den bekannten Mitarbeitern unserer Musikbeilagen. Red.)

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen und Ernennungen. Georg Wörl, erster Violoncellist und Solist der fürstlichen Hofkapelle in Sondershausen und Lehrer am fürstl. Konservatorium, hat das Prädikat „Kammervirtuos“ erhalten.

— Man schreibt uns aus Dresden: Dem bisherigen wissenschaftlichen Hilfsarbeiter an der Kgl. Bibliothek zu Dresden, Herrn Arno Reichert, ist als Verwalter der Musikabteilung Beamteneigenschaft verliehen worden.

— Der seit 1890 als städtischer Musikdirektor und Dirigent des Musikvereins in Düsseldorf wirkende Professor Julius Buths hat seinen Abschied eingereicht. Die Gründe seiner Demission sind in persönlichen Differenzen mit den Verwaltungsbehörden, bezw. dem Komitee zur Veranstaltung der niederrheinischen Musikfeste zu suchen. —s.

— Heinrich Vogl, der Sohn des unvergeßlichen Künstlerpaares Heinrich und Therese Vogl, hat in Metz als Max im Freischütz zum erstenmal die Bühne betreten.

— Ein bedeutungsvoller Wechsel in der Direktion des „Metropolitan-Opernhauses“ in New York hat stattgefunden. Heinrich Conried, der Direktor der „Metropolitan Opera“, ist zurückgetreten. Die seit längerer Zeit in den Blättern verzeichneten Gerüchte, denen ebensoviele Dementi folgten, haben sich also doch bewahrheitet. Der 39jährige Mailänder Giulio Gatti Casazza, bereits 10 Jahre hindurch Direktor des Scalatheaters, wird an Conrieds Stelle treten, der Tenor Andreas Dippel wird Verwaltungsdirektor, der bekannte Kapellmeister und Wagner-Dirigent Arturo Toscanini, der die Nibelungentrilogie in der Scala zur Aufführung brachte, soll sich mit Gustav Mahler in die musikalische Leitung teilen. Wie die „N. Fr. Pr.“ auf Grund eines in Wien eingetroffenen Privatbriefes mitteilt, war Mahler die Direktion des New Yorker Metropolitan-Opernhauses angeboten worden; er hat das Anerbieten jedoch abgelehnt. Er erklärte dies aus denselben künstlerischen Gründen zu tun, wegen derer er in Wien von der Leitung der Hofoper zurückgetreten sei, obwohl man ihm in New York außerordentliche Mittel zur Verfügung stellte und ihm 600 000 Kronen Gage für sechs Monate angeboten hat. — Kapellmeister Alfred Hertz, der Dirigent des „Parsifal“ in New York, kehrt nach Deutschland zurück. — Zum Präsidenten der neuen Metropolitan-Operngesellschaft ist, wie der Herald berichtet, Herr Otto H. Kahn aus Mannheim in Aussicht genommen. Endlich sei zu diesen vorläufigen kurzen Personalnotizen noch bemerkt, daß nach Zeitungsmeldungen als neue Leiter der „Scala“ für Casazza Temistocle Pozzali, bisher Impresario des Teatro regio in Turin, in Aussicht genommen ist, während Toscaninis Posten wahrscheinlich zwischen den beiden jugendlichen Maestri Barone und Serafini geteilt werden soll.

— In Eulau in Deutschböhmen ist, 86 Jahre alt, der bekannte Freiheitskämpfer und Schriftsteller Theodor Held gestorben, der auch auf musikhistorischem Felde seinen Mann gestellt hat. Er war ein gebürtiger Hallenser und Jugendfreund von Rob. Franz, zu dessen Biographie er manch wichtigen Baustein lieferte (vornehmlich in der „Magdeburger Zeitung“ 1893 mit der interessant und warm geschriebenen Artikelserie „Zum Lebensbilde von Robert Franz“). R. F. P.

Schluß der Redaktion am 22. Februar, Ausgabe dieser Nummer am 5. März, der nächsten Nummer am 19. März.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 12.

Stuttgart-Leipzig
19. März 1908.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

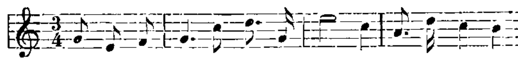
Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.
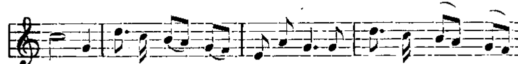
Eine Studie zur Geschichte der finnischen Musik.*

Von **Bruno Weigl** (Brünn).

Nie wurde so viel Musik gepflegt wie in der jetzigen gärenden Zeit der Neugestaltung, in der wir unser Denken und Empfinden zu dem uns gemäßen Ausdruck zu formen bemüht sind. Auch das primitive Naturvolk, das Finnland, das Land der schneeverhüllten Wälder und schweigenden Heiden, bewohnt, ist aus seinem tausendjährigen Zauberschlafe erwacht; es dichtet und singt stolz und selbstbewußt, und treibt nun kräftig auf dem breiten Strome vorwärts in das frische Fahrwasser einer eigenen Wesenheit. Daß seine Kunstentwicklung im Vergleiche zu der anderer Völker viel rascher vor sich gegangen ist, liegt nicht nur in der reichen Empfänglichkeit des Finnen für einen reinen geistigen Genuß, sondern hat wesentlich darin seinen Grund, daß dieser Volksstamm zu einer Zeit begonnen hat, selbständig produktiv aufzutreten, als in Deutschland, Frankreich und Italien die Kunst jeglicher Art bereits zu hoher Blüte gediehen war. Durch diesen vorbildlichen Einfluß einerseits, anderseits durch die reiche Anregung, die die Finnländer durch die äußere Berührung mit diesen kulturell weit überlegenen Völkerschaften erfahren haben, entwickelte sich zuerst eine lebhafte, reproduzierende Tätigkeit, die gewissermaßen als geistige Schulung für den kommenden Nachwuchs von nicht zu unterschätzender Bedeutung war. Demzufolge schälten sich auch nach und nach von der breiten Menge Männer ab, die ihren subjektiven Stimmungen in Tönen einen eigenen Ausdruck gaben und damit den Grundstein zur finnischen Musikgeschichte legten.
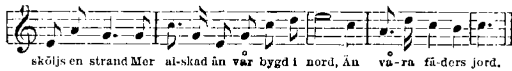
Bernhard Crusell (1775—1838) war der erste finnische Tondichter; da er jedoch frühzeitig sein Heimatland verließ, um als Klarinetten-Virtuose Schweden und Deutschland zu durchqueren, hat er nicht viel für seine vaterländische Kunst getan. Seine Hauptwerke sind eine Operette „Lilla Slavinnan", Schauspielmusiken, Konzerte für die Klarinette, zahlreiche Quartette und Lieder zu Tegners Frithjof-Sage. Erst ein Deutscher, Frederik Pacius (1809—1891), sollte die Seele des finnischen Volkes in Tönen zusammenfassen; in Hamburg gebürtig, siedelte er sich dauernd in Finnland an, das von nun ab sein zweites Vaterland wurde. Zahlreiche seiner Werke geben davon Zeugnis, wie sehr er als schlichter Volkssänger bemüht war, die Herzen seiner ihm so lieb gewordenen Landsleute zu gewinnen. Obzwar sein Wesen im deutschen Geiste vielfach Wurzel geschlagen hatte, und sein Schaffen meistenteils seinem einstigen Lehrer Louis Spohr nachgeraten war, so blieb der Kern doch immer heimatlich, echt finnisch. Pacius ist vielleicht der seelenvollste aller finnischen Tondichter; aber er ist es lediglich auf Spohrschem Grunde. Ebenso wie sein musikalisches Vorbild vermag auch er in seinen späteren Werken nur in der chromatisch-enharmonischen Tonwelt zu leben und zu denken. Hinter dieser lauert jedoch oft ein urwüchsiges diatonisches Melos, das ihn dann mit unwiderstehlich starkem Arme nach jener Vergangenheit zurückdrängt, deren eigentlicher Sproß er gewesen ist. Dennoch verdient sein ernstes Streben, den alten wie den damals noch völlig neuen Musikbund mit gleicher inniger Liebe zu umfassen, wie auch die bis zu bestimmten Grenzen wohl ausreichende Kraft dieses Komponisten, beide musikalischen Zonen mit schönen, durch nationale Rhythmen echt finnisch gefärbte Tongaben beschenkt zu haben, eine nachdrückliche Würdigung. Pacius gab dem Volke eine Nationalhymne »Värt land«:
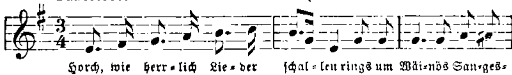




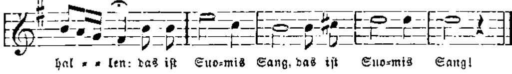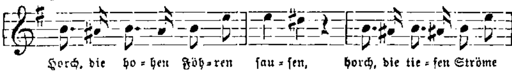
---

* Quellenwerke: Aufsätze von Dr. Karl Flodin, Ernst Brausewetter: „Finnland", Prof. Emil Krause: „Ein Hinweis auf die Vertreter der Tonkunst in Finnland" (Blätter für Haus- und Kirchenmusik 1901, Nr. 3).
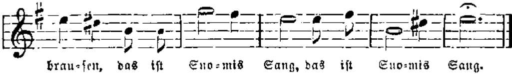


und komponierte außer dieser eine zweite Hymne „Suomis Sang“:
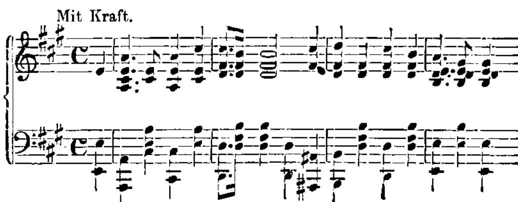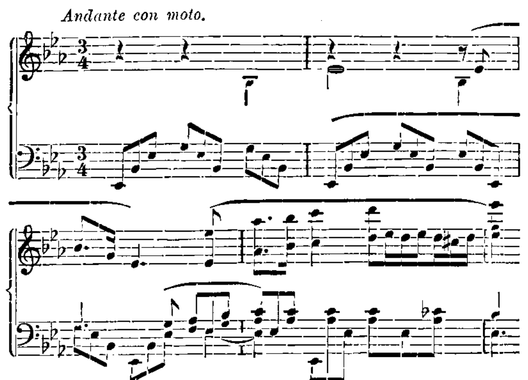








die, frischer, feierlicher und kerniger als die erste, auch überall im Auslande bekannt wurde. Sehr fruchtbar war Pacius als Opernkomponist. Von ihm stammt die erste heimatliche Bühnenschöpfung, die Oper „König Karls Jagd“, die 1852 unter dem Jubel des Volkes auf einer Liebhaberbühne aufgeführt wurde. Von seinen weiteren dramatischen Schöpfungen sind bloß das Singspiel „Die Prinzessin von Cypern“, sowie die 1857 zuerst gegebene, nach einem Texte von Em. Geibel komponierte Oper „Die Loreley“ bekannt geworden.

Zweifellos am besten und musikalisch wertvollsten ist seine echt national-romantische, dreiaktige Oper „König Karls Jagd“, nach einer von Zachris Topelius verfaßten Dichtung; hier verschmilzt Pacius mit staunenswerter Sicherheit Naturkultus und Volksliederklänge zu einem künstlerischen Ganzen. Besonders bezeichnend ist die häufige Verwendung von Motiven, die er dem alten Volks- (Runo-)Lied mit seinem (wie überhaupt für viele finnische Volksgesänge) charakteristischen $^5/_4$-Takte entnahm; zu diesen fügte er seine eigenen musikalischen Gedanken, die so sehr an den Ton der Volkslieder erinnern, daß beide schwer auseinanderzuhalten sind. In dieser Hinsicht darf man nicht anstehen, Pacius als einen eigenpersönlichen Tonkünstler hinzustellen, da er für das spezifisch Finnische, über das ihm als Erster die Augen aufgingen, kein eigentliches Vorbild vorfand. Neben diesen Opern hat er noch zahlreiche Lieder und Chöre, ein Violinkonzert und eine Symphonie geschrieben, von denen allerdings namentlich letztere dem Schicksale des Verblassens nicht entgangen sind. — Nicht vergessen sei auch Pacius' segenspendende Tätigkeit als Musiklehrer an der Universität zu Helsingfors, sowie als Dirigent der von ihm ins Leben gerufenen Orchester- und Gesangvereine, mit denen er viele und große Schöpfungen unserer deutschen klassischen Meister seinem Volke zum erstenmal zu Gehör brachte. Seinem Schwiegersohne Dr. Karl Collan (1828—1871) verdankt die finnische Musik zwei dort überall verbreitete Werke, den „Wasa-Marsch“ mit den folgenden charakteristischen Anfangstakten:



und den „Gesang des Savolaksers“, letzterer nach einem Gedicht des Lyrikers A. Oksanen. 1869 erschienen von ihm der „Finsk Brödrasång“, später das auf einen Heineschen Text komponierte Lied „Ihr Bildnis“. Als talentvoller Dirigent und Komponist zahlreicher Lieder, Chöre und Kantaten tat sich auch Filip von Schantz (1835—1865) hervor, starb jedoch viel zu früh, gerade im Höhepunkt seines Schaffens. Veröffentlicht sind bloß vier Lieder nach Texten der Frau M. Floman, die zwar wohlklingende, abgerundete, jedoch in keiner Weise hervorragende Musik enthalten. — Zu gleicher Zeit arbeiteten C. Gustav Wasenius (gest. 1899), A. G. Igelius (geb. 1868) und Konrad Greve (geb. 1851) in Abo, der ehemaligen Hauptstadt Finnlands, an dem Emporblühen der heimatlichen Tonkunst. Am populärsten ist Konrad Greve durch seine Musik zu Frederik Berndtsons historischem Schauspiel „Aus dem Kampfe des Lebens“ und durch die von ihm komponierten Lieder geworden. Auch Igelius vertonte Lieder der bedeutendsten finnischen Dichter; seine Melodien sind einfach und wohllautend, seine Musik leicht und ungekünstelt. — In Helsingfors stand K. J. Mohring (geb. 1868) als Dirigent und Komponist der öffentlichen Musikpflege vor, der im Verein mit F. A. Ehrström (geb. 1850) und Gabriel Linsén (geb. 1838) seinem Volke viel schöne Lieder geschenkt hat. Namentlich Linséns Gesänge, darunter „Sylvias Lied“ und „Lotta Lennings Vaggvisa“, haben den Weg in jedes Heim gefunden, da sie, an sich inniger und persönlicher als ihre Vorgänger, den finnischen Volkston prächtig trafen.

Schon vor dem Tode von Frederik Pacius trat ein Deutscher, Richard Faltin, an seine Stelle und erhielt den Titel eines Musikdirektors an der Universität in Helsingfors. 1873 wurde er Kapellmeister an der finnischen Oper, 1882 Orgellehrer am Konservatorium, wo er 1897 den Professor-Titel erhielt. In diesem Milieu begann sich seine rege Wirksamkeit als Tondichter und Dirigent ersprießlich zu entwickeln. Mit einem von ihm ins Leben gerufenen Gesangverein brachte er Werke von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Schumann, Liszt usw. zur Aufführung und trug dadurch gleich Fr. Pacius viel zur Verbreitung des Verständnisses für unsere klassischen Monumentalwerke bei. Nicht nur als tüchtiger Pädagoge und tätiger Dirigent, sondern auch als ausgezeichneter Orgelspieler und namentlich als Komponist ist Faltin hoch einzuschätzen; viele Lieder, Chor- und Orgelwerke, deren Stärke in der melodischen Linie liegt, zeugen von seiner achtbaren künstlerischen Persönlichkeit. — Zum Leiter des eben angeführten Konservatoriums wurde Martin Wegelius (1846—1906) berufen, ein Mann von ausgedehnten Kenntnissen und bedeutender organisatorischer Kraft. Groß als Theoretiker und Musikhistoriker, hat sich Wegelius auch als Komponist einer Orchester-Ouvertüre zu Weckfells historischem Trauerspiel „Daniel Hjort“, zahlreicher klangschöner Lieder und vieler Kantaten einen namhaften Ruf erworben. Zu seinen besten Eingebungen zählt die Festkantate „Der 6. Mai“ (Dichtung von L. Runeberg) für gemischten Chor, Deklamation und Orchester, deren Musik durch ihre kernige Melodik, ihre vornehme harmonische Kraft und originelle Rhythmik zu fesseln weiß. Ein schöner, in fließender, melodischer Führung der Stimmen bestrickend wirkender Chor entwickelt sich auf dem prächtigen Eingangsthema:




Frederik Pacius.

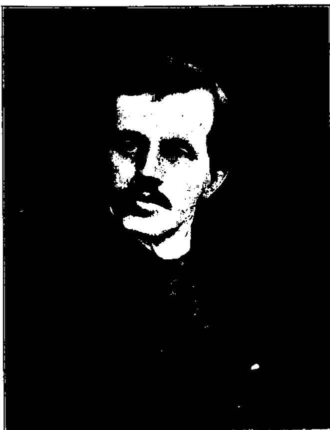

Martin Wegelius.


Jean Sibelius.



Oskar Merikanto.


Robert Kajanus.
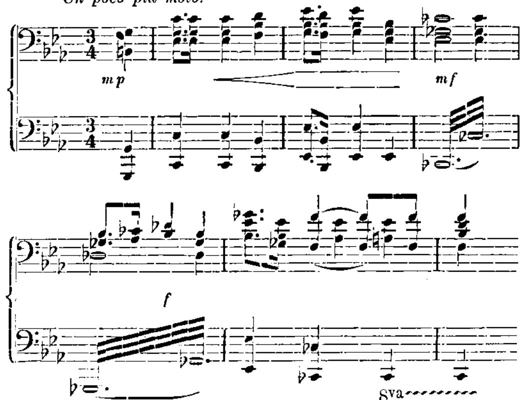

Erkki Melartin.


Karl Flodin.
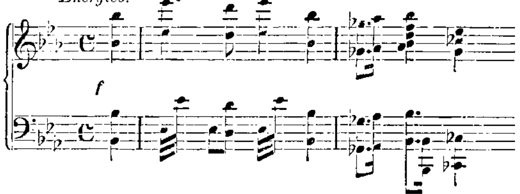

Selim Palmgren.

Finnische Komponisten.
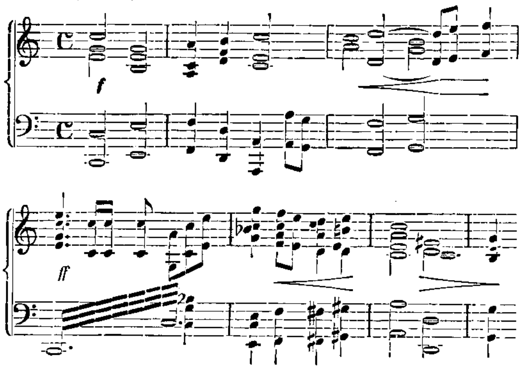
das, melodisch fortgesetzt, zu einer glänzenden Steigerung geführt wird und in das zweite Thema:



überleitet. Zartere Klänge mischen sich nun unter die beiden Motive, bis das Hauptmotiv des kommenden Teiles auftritt:
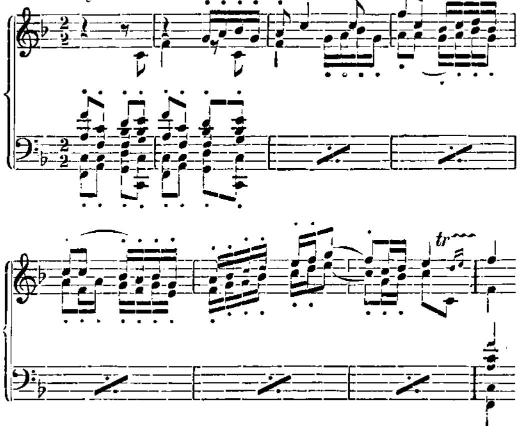


Nach einer melodramatischen Einlage setzt wiederum der Chor in ruhigen, die Stimmung glücklich zum Ausdruck bringenden Rhythmen ein, die nach schmetternden Trompetenklängen in den Schlußchor führen, der seltsamerweise in der Melodie der ersten vier Takte völlig dem Taufmotiv aus den Meistersingern (auch in der Tonart) gleicht.



Nach einer mächtigen harmonischen Steigerung schließt in feierlichen, breiten Akkorden dieses Werk, das mit zu den bedeutendsten Chorschöpfungen der finnischen Tonkunst gehört.

Das größte Verdienst um das Musikleben in Finnland erwarb sich Robert Kajanus (geb. 1856); bei Richter, Jadassohn und Reinecke erlangte er seine musiktheoretischen Kenntnisse, worauf er nach einem längeren Studienaufenthalte in Paris in seine Vaterstadt zurückkehrte und nach deutschem Muster das jetzige philharmonische Orchester ins Leben rief. Unter ihm bekam das musikalische Treiben jetzt eine andere Farbe; die Instrumentalmusik gewann erhöhtes Ansehen, die wundersam tönenden Weisen Bachs, Beethovens und Berlioz' wurden der Kenntnis des Volkes erschlossen. Nicht vergessen seien seine eifrigen Bemühungen um die Verbreitung seiner Heimatskunst im Auslande durch zahlreiche, mit Erfolg gekrönte Konzertreisen (Musikfest in Bergen, Zürich ꝛc.). Es sei hier bloß auf die letzte Tour von Lübeck über Hamburg, Berlin, Amsterdam und Rotterdam nach Paris hingewiesen, die dem Dirigenten und seinem ausgezeichnet geschulten Orchester reiche Lorbeeren eintrug. Kajanus ist zugleich als Komponist der erste vollgültige Repräsentant der finnisch-nationalen Musik. Von seinen auch vielfach im Auslande bekannten Werken seien genannt zwei finnische Rhapsodien (die zuerst in Leipzig und Dresden mit großem Erfolg aufgeführt wurden), die großen symphonischen Dichtungen „Aino" und „Kullervos Trauermarsch", die Orchestersuite „Sommererinnerungen", eine Festhymne, Kantaten, Lieder und Klavierstücke.

Ein bedeutendes, nicht zu unterschätzendes Talent ist Finnland auch in dem Tondichter Armas Järnefelt (geb. 1869) erwachsen. Der Ruf seiner Orchestersuiten und symphonischen Dichtungen ist selbst über die Grenzen seines Vaterlandes gedrungen, und mit Recht, da sich seine Werke mit Ehren gegen unsere zeitgenössischen Produktionen behaupten können. Um einige seiner Arbeiten herauszugreifen, sei an sein Orchesterwerk „Korsholm", das den Kampf zwischen Heiden- und Christentum musikalisch versinnlicht, und an sein Präludium für Orchester erinnert, letzteres ein kunstreiches kontrapunktisches Geflecht, von großer rhythmischer Straffheit belebt. Zu einem 32 Takte lang andauernden Basso ostinato ist folgendes zierliche Thema kontrapunktiert:



das sich wie ein roter Faden in immer neuen Kombinationen durch das ganze, sehr wirkungsvoll sich gebende Stück hindurchzieht. Am glücklichsten hat sich Järnefelt in der Form des Liedes versucht, wo seine Begabung für gesunde Harmonik und Melodik, für sein Gestaltungsvermögen, sowie sein tiefes musikalisches Empfinden am deutlichsten zutage treten. In diesem Sinne interessant sind seine drei Lieder „Der Vogel", „Im Sonnenuntergang", „Titania"; da ist alles so lebensfroh und üppig quellend, daß selbst Berufsmusiker in diesen Sachen eine neue Quelle entdecken werden, aus der sie reichlich schöpfen können. Auch auf seine Ballade „Die wachende Mutter" sei ebenso wie auf die drei seiner Gattin Maikki Järnefelt gewidmeten Lieder, die in ihrer einfachen musikalischen Charakteristik äußerst wirksam sind, besonders hingewiesen. Von seinen übrigen Liedern seien noch erwähnt „Eine Träne", „Als alle Uhren schlugen zwölf", das reizende „Tanzlied" und eines „Träumers Sang", die im Verein mit den drei „Kolmo Laulua" zu den schönsten Eingebungen Järnefelts zählen. (Von Järnefelt ist das Lied „Skymning" [Dämmerung] in der Musik-

beilage der Nummer 9 abgedruckt worden, das an sich so vollkommen und verständlich für sich spricht, daß eine weitere Erläuterung nicht vonnöten ist.)

Gering ist die Zahl der Werke, die der jugendliche, leider allzu früh verstorbene Komponist Ernst Mielck hinterließ. Er wurde am 24. Oktober 1877 zu Wiborg in Finnland geboren, wo sich sein Vater als wohlhabender Großkaufmann angesiedelt hatte. Mit 10 Jahren erhielt er bei Professor A. Tietze den ersten Unterricht im Klavierspiel, bei seiner Mutter jenen in Theorie und Ensemblemusik. Drei Jahre später, als sich bereits sein ungewöhnliches musikalisches Talent geoffenbart hatte, brachten ihn seine Eltern an das Sternsche Konservatorium nach Berlin, wo er bis 1894 durch Prof. H. Ehrlich, Prof. R. Radecke und Jenny Meyer seine weitere Ausbildung erhielt. Als Sechzehnjähriger schrieb er sein erstes Klavierkonzert, das Max Bruch so gefiel, daß er von nun ab den Kompositionsunterricht Mielcks übernahm. 1897 kehrte er in seine Heimat zurück, wo er in dem kurzen Zeitraum bis zu seinem Tode (am 22. Oktober 1899) nebst einer Anzahl von Liedern und Klavierstücken zehn Werke größeren Umfanges komponierte, von denen besonders die f moll-Symphonie op. 4, die finnische Suite für Orchester op. 10, zwei Ouvertüren op. 2 und op. 6, zwei größere Chorwerke op. 5 und op. 7, sowie zwei Quartette op. 1 und op. 3 besonders hervorzuheben sind. Die beste und bekannteste Schöpfung ist seine f moll-Symphonie op. 4, die mit großem Beifall zunächst 1897 in Helsingfors, 1899 gelegentlich eines Symphoniekonzertes in Dresden zum erstenmal in Deutschland zur Aufführung gelangte. Die zweite Stelle gebührt der dramatischen Ouvertüre op. 6, die trotz der Einfachheit der zur Anwendung gebrachten Mittel eine eminente Gestaltungskraft und ein reiches inneres Leben verrät. Das Hauptthema,

Allegro vivace.

Streicher
Klarin.
Fagott

usw.

das scheinbar bloß rhythmische Kraft in sich trägt, wird im Verlaufe des Stückes zu überraschender Wirkung gebracht, indem es zunächst leise von den Streichern und Holzbläsern vorgetragen, dann von den gesamten Instrumenten erfaßt und zu einer glänzenden Steigerung geführt wird. In den beiden Chorwerken, dem „Altböhmischen Weihnachtslied" für gemischten Chor und Orchester op. 5 und dem „Altgermanischen Julfest" für Männerchor, Solo und Orchester op. 7, bewegt sich Mielck auf deutschen Bahnen; beide sind klangschöne Werke, die melodiös und gefällig gearbeitet, weitgehendes Interesse verdienen. Besonderen Reizes jedoch erfreuen sich seine Lieder („Heimat", „Frage", „Das Fischermädchen" ꝛc.), die, durchdrungen von echtem, heimatlichem Fühlen, warme Interpreten seiner hohen schöpferischen Begabung sind. Gewiß darf Finnland eines seiner vielversprechendsten Talente in dem früh Dahingeschiedenen betrauern, da bereits die wenigen Werke, die ihm zu schreiben vergönnt waren, zu den kühnsten Hoffnungen für seine Zukunft berechtigten.

Der unzweifelhaft angesehenste Tondichter, an den Jung-Finnland seine ganzen Hoffnungen knüpft, ist Jean Sibelius; denn dieser hat gleich Edvard Grieg im eigentlichsten Sinne des Wortes die Schaffung einer modernen, wesenskräftigen, finnisch-musikalischen Kultur, einer echten und wahren Heimatskunst zur Wirklichkeit gemacht. Geboren am 8. Dezember 1865 zu Tawastehus in Finnland, war er anfangs zum Studium der Rechte bestimmt. Seine frühzeitige musikalische Begabung, die durch Studium der Theorie bei M. Wegelius geweckt wurde, veranlaßte ihn jedoch, sich ganz der Musik zu widmen. Zu diesem Zwecke unternahm er eine längere Studienreise nach Deutschland und Oesterreich, wo er anfangs bei A. Becker (Berlin), dann bei Karl Goldmark und R. Fuchs (Wien) in die Geheimnisse der Kompositionstechnik eingeweiht wurde. Jetzt lebt er in Helsingfors, und kann sich, unterstützt vom Staate, der ihm eine Künstlergage ausgesetzt hat, ungestört und ganz seiner Kunst widmen. Sibelius' Kunst ist regellos, meistenteils unorganisch, oft nur eine stilisierte Fassung uralter völkischer Weisen. Seine Themen sind kurz, schroff und kühn, seine Harmonik verblüffend — und doch nicht in unserem Sinne modern. Durch und durch selbständig und von fremdartigen musikalischen Einflüssen völlig unabhängig, folgt er einzig und allein den Eingebungen seines Genius; und das hat ihn auch in unseren Landen geschätzt und berühmt gemacht, wenn er auch nicht wie Grieg bei uns zur Mode geworden ist. In erster Linie wurden von seinen Werken bis jetzt bekannt die großen symphonischen Tondichtungen „Eine Sage", „Finnlandia", „Frühlingslied", „Lemminkainen zieht heimwärts", die Orchesterlegende „Der Schwan von Tuonela" aus dem Nationalepos „Kalevala", einige Suiten, darunter die Suite „Carelia", eine Schauspielmusik, 2 Symphonien, eine akademische Festkantate, Chöre, Lieder mit Orchester- („Des Fährmanns Bräute") und Klavierbegleitung und viele Klaviersachen (darunter eine Sonate op. 12 und lyrische Stücke op. 41 ꝛc.). Zu seinen bedeutendsten Schöpfungen zählt unstreitig seine I. Symphonie, die ein bezauberndes Bild von Tagen voller Sonne, von zarter Mondscheinpoesie, wie sie nur in den weltabgeschiedenen Niederungen dekadenter Romantik emporsprießen kann, vor unseren Augen entrollt. Neben diesem feinen Ineinander- und Gegeneinanderspiel von Tönen stehen eherne, wilde Kraft, schwungvolle Steigerungen und loderndes rhythmisches Feuer. Mit diesem Werke hat Sibelius einen phantastischen Stimmungstrank gebraut; jeder Tropfen, den man auffängt, ist würzig und stark wie ein Tropfen Elixier oder Gift, duftend wie ein Tropfen köstlicher Essenz. — Eröffnet wird dieses Werk durch einen von zwei Solo-Klarinetten vorgetragenen Gesang:

Andante.

2 Klar.

der sich, bloß von einem dumpfen Paukenwirbel begleitet, durch 28 Takte erstreckt. Sodann setzt das Hauptthema in folgender Gestalt:
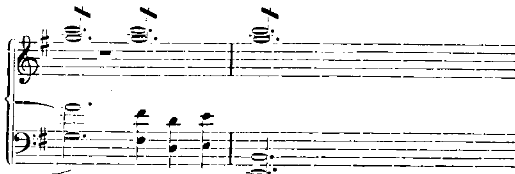
Allegro.

Viol.
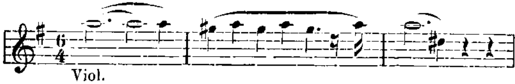
Viol.

Bratsch.
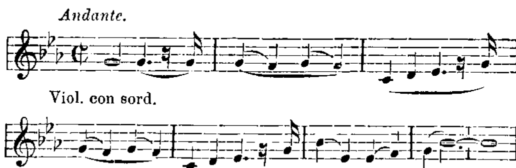
Celli
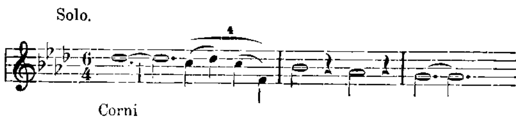


zunächst in den Streichern kanonisch ein, wird dann vom gesamten Orchesterkörper aufgenommen und leitet in das gesangliche Seitenthema:
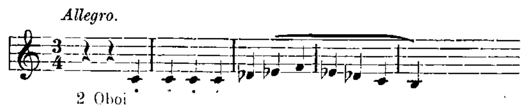


über, das, erst schüchtern von den Geigen vorgetragen, dann in dem wogenden Tongewebe untertaucht, um nur zeitweilig als Kontrapunkt zum Hauptthema zu erscheinen. Der zweite, langsame Satz ist ein glänzendes instrumentales Kunststück. Violinen und Celli beginnen ein von den Hörnern und Harfen begleitetes seltsames Thema:



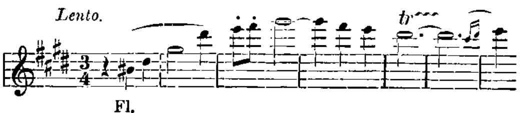
das, mannigfache Veränderungen und Klangfarben durchlaufend, in das gesangreiche Hornsolo:
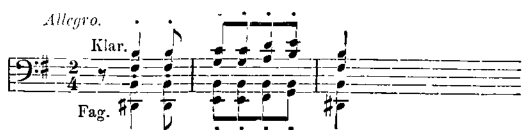


überleitet. Das erste Thema beschließt sodann diesen breit ausgesponnenen besten Teil der Symphonie. Das Scherzo ist von bacchantischer Ausgelassenheit; ihm liegen die beiden Themen
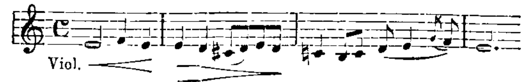


und
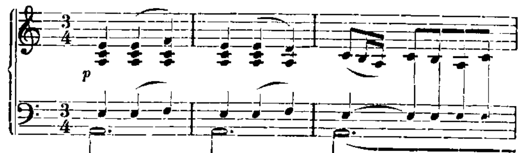


zugrunde. Der Schlußsatz beginnt mit dem Eingangsgesang der Klarinetten im ersten Satze, den zunächst die Streicher unisono, sodann die Holzbläser in charakteristischen Terzen aufgreifen. Sodann erklingt das Hauptthema dieses Satzes:

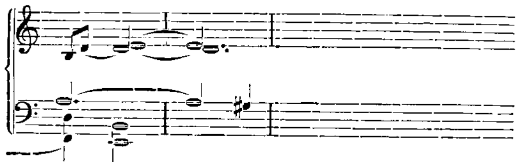


dem als Seitenthema die seelenvolle Melodie:
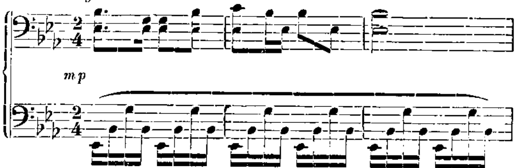


beigegeben ist. In geistvoller Weise verarbeitet Sibelius die beiden Themen, die er nach einem kräftigen Aufschwung effektvollem Abschlusse zuführt. Es berührt nur eigen, daß bisher alle früheren Schöpfungen bei uns früher und leichter Eingang gefunden haben als dieses gewaltige finnische Nationalwerk, zu dessen Höhe sich bis jetzt weder ein anderes Werk von Sibelius noch irgend eine andere Schöpfung der zeitgenössischen finnischen Tonkünstler heranreicht. Der Eigentümlichkeit wegen seien aus Sibelius' Orchesterwerken noch das Thema des Intermezzo:





und der prächtigen Ballade:



beide der „Carelia-Suite" entnommen, hier angeführt.

In seinen Klavierstücken hat der Komponist mit wenigen Strichen den vollendeten Ausdruck für seine mannigfaltigen, reizvollen Stimmungen getroffen. Die „Sechs Impromptus" zeigen einen klaren, lebhaften Melodienfluß, sind äußerst sauber gearbeitet und verraten überall den originellen, erfinderischen Geist des Komponisten. Sein „Idyll" und „Tanzintermezzo" atmen frohe Hirtenlyrik und Hochlandspoesie; von beiden ist besonders das „Idyll" leicht beflügelt und glanzvoll gearbeitet. Große Verbreitung haben ferner zwei zierliche Miniaturen für Klavier, drei Klavierstücke: „Impromptu", „Romans" und „Ur Skogsrået", sowie sein „Valse triste" gefunden, von denen namentlich letzterer ein Werk von eigensinnigem Rhythmus und vieler geistreicher Details ist. Auch viel Lieder von edler, reifer Schönheit verdanken wir Sibelius' Feder. Hervorgehoben seien seine drei Gesänge „Und ich fragte dann nicht wieder", „Schlaf ein" und „Lockung", sowie seine beiden Lieder „Märzschnee" und „Der Diamant auf dem Märzschnee", alle voll inneren Lebens und rhapsodischen Tiefsinns.

Viele kleinere Talente haben sich um Sibelius geschart und wandeln getreu in seinen Spuren. Der begabteste unter ihnen und wohl auch jener, der zum großen Teile seine Selbständigkeit gewahrt hat, ist **Erkki Melartin** (geb. 1875), ein Komponist, der sich durch seine leise klagenden Lieder voll melancholischen Duftes reichen Anhang unter seinen Landsleuten verschafft hat. Seine beiden Lieder op. 3 sind wie die drei Gesänge op. 13 echte Kinder seiner Heimat; tiefsinnig und voll müder Sehnsucht nehmen sie den Hörer schon nach den

ersten Takten völlig in den Bann ihrer Stimmung. Ein Meisterwerk inbrünstigen Ausdruckes ist sein op. 14 „Abend auf dem Kirchhof", das im Verein mit den „Kolme Laulua" op. 17 zu seinen besten Eingebungen gehört. Die Lieder op. 20 und op. 21 sowie seine Klavierstücke op. 11 (Skizzen) und op. 16 (Intermezzi) sind ihres unverfälschten nationalen Tones wegen hervorhebenswert. — Eine Unzahl von Liedern und auch eine große Menge von Klavierstücken haben Oskar Merikanto (geb. 1868) zum Urheber, einen Komponisten, der sich seinerzeit durch eine Oper „Das Mädchen von Pohja" bekannt und beliebt gemacht hat. Seine Lieder sind mehr oder weniger klangfrohe kleine Skizzen, teils im Stile unserer älteren Romantiker gehalten, teils der modernen Richtung nachempfunden. In diesem Sinne interessant sind seine „Kaksi- und Kolme Laulua", die vier, der Konzertsängerin Ida Ekman gewidmeten, und seine drei neuen Lieder nach Texten von Erkko und Knös. Größeren Genuß bereiten seine Klavierwerke, deren Vielseitigkeit in Erstaunen setzt. Als dankbar für Hörer und Spieler dürfen die gefälligen, melodiösen „lyrischen Stücke", sein reizendes Menuett, die Gavotte und Festpolonaise angesprochen werden, während „Älä itke Äitini" und „Kultani kukuu" mehr für den Konzertvortrag berechnet sind.

Der älteren Schule gehört noch Emil Genetz (geb. 1852) an, der der Urheber des finnischen Parteiliedes »Heraä Suomi« und mehrerer wohlklingender Chöre (darunter drei prächtige, kunstvoll gearbeitete Frauenchöre nach Texten von O. Vuorinen) ist. Als Komponisten kleiner, reizender Modestücke für Klavier sind Selim Palmgren (geb. 1878) und Dr. Karl Flodin (geb. 1858) erwähnenswert. Namentlich letzterer, der viel an der Verbreitung der finnischen Musik im Auslande gearbeitet hat, stellt sich in seinen Werken als ein angenehmes Talent von selbständiger Individualität vor. Seine stimmungsvollen „Albumblätter", die vielgestaltigen vier „Idyllen", seine »Solitude«, ferner die »Suite mignonne« sowie die „Zwei Klavierstücke" sind geistreich durchgeführte Piecen, die gespielt zu werden verdienen. Das Chorwerk »I Sommarnatt«, die dramatische Szene „Helena" für eine Sopranstimme mit Orchester und »Cortège« für Hornorchester bedeuten einen glücklichen Versuch Flodins, sich auch auf diesen Gebieten schöpferisch zu betätigen. Von mehr brillanter Faktur erweisen sich Selim Palmgrens Lieder und Klavierstücke, von denen letztere als Salonmusik im guten Sinne des Wortes angesprochen werden können. Seine Gavotte, Musette, Berceuse, Aria, Scherzo ꝛc. tragen Schumann-Chopinschen Charakter, während seine Lieder denen von Sibelius und Merikanto ähnlich sind.

Als Nachfolger Pacius', Faltins und Kajanus' ist derzeit Dr. Ilmari Krohn als Musiklehrer an der Helsingforser Hochschule tätig, der sich nicht nur als tüchtiger Pädagog, sondern auch als Komponist von Orchester-, Chor- und Klavierwerken (»Finska folkdanser« und „Silhouetten") einen klingenden Namen erworben hat. Besonders bemerkenswert ist seine Aufzeichnung finnischer Volkslieder, von denen er gegen 800 in einem Sammelband veröffentlicht hat.

Damit ist der Zweck dieses Aufsatzes, die wichtigsten Vertreter dieser kleinen musikalischen Gemeinde bis auf die neueste Zeit namhaft zu machen und sie an der Hand ihrer Werke zu klassifizieren, erfüllt. Es sei nur hier noch der Wunsch ausgesprochen, daß auch unsere deutschen Tondichter mit dem musikalischen Schaffen dieses Volkes vertraut werden möchten; sie könnten viel Gewinnbringendes hinzulernen — jedoch nur lernen, denn die finnische Eigenart auf fremden Stamm gepfropft, müßte unfehlbar als Manieriertheit erscheinen.



Das Tempo.

Auch eine musikalische „Zeit"frage.

In welchem Tempo soll das Stück gespielt werden?" „Sie sehen ja: lebhaft, aber nicht zu rasch!" — — „Aber das ist ja noch viel zu rasch." — „Unsinn! jetzt ist's natürlich zu langsam." „Ums Himmelswillen, wie können Sie das Stück so malträtieren? Die Triolen kommen ja gar nicht zur Geltung und vollends das piano con espr.! Hier steht es ja: Lebhaft, aber nicht zu rasch." Seltsam! Alles in der Musik ist genau festgesetzt — alles läßt sich auf Bewegung in bestimmten Zeiten zurückführen. Nicht mit Unrecht hat man die Musik die Kunst der Zeit genannt. Jeder Ton hat seine mathematisch genau fixierte Schwingungszahl. Das Verhältnis der Töne zu einander läßt sich ebenso genau in Zahlen angeben. Auch die relative Zeitdauer der Töne, ihre zeitlichen Beziehungen zu einander sind bis ins kleinste und feinste, bis aufs punktierte 32tel und 64tel hinaus normiert. Nur das Tempo, der absolute Zeitwert der Töne, bleibt in den meisten Fällen unbestimmt und der Laune des Zufalls und der Willkür anheimgegeben. Und doch ist das Tempo ohne Zweifel eines der wichtigsten Ausdrucksmomente in der Musik. Die jeweilige Stimmung, der Grad der Bewegtheit oder der Ruhe des Gemüts spricht sich im Tempo in elementarer Weise aus und erst in zweiter Linie wirkt dann als Stimmungsausdruck die Tonfolge und die Tonverbindung in Melodie und Harmonie. Der lustigsten Weise kann man durch Verlangsamung einen ernsteren, der ernstesten durch Beschleunigung einen munteren Charakter verleihen. Und wieviel Zwischenstufen gibt es zwischen den beiden äußersten Punkten des Lento und Prestissimo! Man spiele nur z. B. den Anfang der bekannten Cavatine aus Freischütz „Und ob die Wolke" usw. in raschem Tempo und sie wird sich sofort in den Bauernwalzer verwandeln. Da dürfte es denn doch von einigem Wert sein, beim Vortrag das richtige, vom Komponisten gewollte Tempo zu treffen! Ja, schon bei kleineren Abweichungen von dem der Komposition ureigentümlichen Zeitmaß wird das Werk, wenn auch vielleicht nicht in allen Teilen, so doch in einzelnen Partien Schaden nehmen.

Unter diesen Umständen erscheint es fast unbegreiflich, daß man in unserer heutigen Musik um die genauere Bestimmung des Zeitmaßes eines Tonstücks sich gar nicht bekümmert. Vor mir liegt ein großer Stoß neuer und neuester Werke von zum Teil sehr angesehenen Komponisten. Die Tempobestimmungen an der Spitze sind, wie seit R. Schumann bei deutschen Komponisten fast allgemein üblich, in deutscher Sprache gegeben; da lesen wir: Geschwind, Ruhig, Nicht zu langsam, Schnell, Sehr schnell, Stürmisch bewegt, Getragen, Nicht schleppen!, Heftig, Gemessen, Gemächlich, Mäßig langsam, Lebhaft, aber nicht zu rasch, Ziemlich bewegt doch ruhig, Sehr wechselvoll im Zeitmaß usw. usw. Ja in vielen Fällen finden wir gar keine Zeitbestimmung, sondern höchstens eine Angabe des Stimmungscharakters im allgemeinen, wie z. B.: Einfach, Schlicht zu singen, Sehr erregt, Freudig, Anmutig, Düster mit verhaltenem Schmerz, Sinnend, Leise, Heimlich, Träumerisch, Mit Laune, Mit gutem Humor, Tieftraurig, Ernst und innig, Frisch, Schwungvoll, Ueppig, Keck, Leicht, Herzlich usw. Das heißt wahrhaftig den Ausführenden, die doch nicht alle Künstler sind, ein reiches Maß von Musikgefühl oder Ahnungsvermögen zutrauen, wenn nach solchen vagen Angaben das richtige, vom Komponisten gewollte Tempo getroffen werden soll! Da bieten immerhin die alten italienischen Tempobezeichnungen, die bei uns mehr und mehr aus der Mode gekommen sind, etwas mehr Garantie. Hiernach wäre das „Andante" (gehend) etwa als Normalmaß zu betrachten, bei welchem die Zeit eines Viertels im $\frac{4}{4}$-Takt der Zeit eines Schrittes im gewöhnlichen ruhigen Tempo (auch des normalen Pulsschlags) entspräche. Von diesem Normaltempo aus steigert sich dann die Bewegung zum Andantino, Moderato, Allegretto, Allegro, Allegro con

brio, Allegro molto, vivace, Presto, prestissimo und verlangsamt sich zum Andante sostenuto, Larghetto, Adagio, Adagio molto, Largo, Lento, Grave. Aber auch mit diesen Tempobestimmungen ist der subjektiven Laune und Willkür, wie die Erfahrung lehrt, noch immer ein großer Spielraum gelassen.

Doch halt! Man erinnert mich an Mälzels Metronom, jenes bekannte Pendelwerk mit einer Skala und den Graden 40' bis 208', das, je nachdem das Gewicht gestellt wird, in der Minute eine bestimmte Anzahl von Schlägen macht. Die Existenz dieses Instruments, für dessen Gebrauch sich auch Beethoven erklärt hatte, beweist jedenfalls das dringende Bedürfnis einer genauen Fixierung des Tempos. Aber wer besitzt denn ein solches Instrument und wer wendet es an? Unter Tausenden von Musiktreibenden kaum einer! Ja selbst unter den Komponisten ist es nur eine ganz verschwindend kleine Zahl, die es für der Mühe wert halten, ihre Kompositionen zu metronomisieren. Ich habe Hunderte von neueren Werken, Liedern, Klavierkompositionen, Kammermusik usw. durchgesehen und nirgends eine Tempoangabe nach M. M. darin gefunden.



Maria Felicita Malibran.
Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M. (Text siehe S. 263.)

Nun wird aber angesichts dieses auffallenden Mankos aus der Not eine Tugend gemacht und behauptet: eine mathematische Bestimmung des Zeitmaßes widerspreche dem Wesen der Musik, welche freie Lebensbewegung sei, daher ihr nichts ferner liege, als ein starrer Schematismus. Unbedingte Festlegung des Tempos sei dem Geist der Kunst nicht entsprechend. Auch Beethoven habe, wiewohl er einen Teil seiner Werke, so z. B. die Symphonien, metronomisiert habe, als bei Aufführung der 9. Symphonie das metronomisch vorgeschriebene Tempo ihm nicht mehr paßte, erklärt: „Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, braucht ihn nicht, und wer es nicht hat, dem nützt er doch nichts.“ Diesen Ausspruch des großen Meisters hat sich, wie es scheint, die musikalische Welt nur zu sehr zu Herzen genommen und doch ist er durchaus cum grano salis zu nehmen. Ein Unding, das alles musikalische Leben ersticken würde, wäre ja freilich der Metronom, wollte man nach seinem regelmäßigen Tiktak ein ganzes Stück abspielen. Das mag wohl für Schüler taugen, die nicht im Takt bleiben können. Gar zu mathematisch, gar zu vernünftig darf es in der Musik nicht zugehen und die „vernünftig gegliederte reine Zeit“, wie ein Vertreter der formalistischen Aesthetik (G. Engel) die Musik definiert hat, muß denn doch auch einen Inhalt haben, ein inneres Erleben, Empfinden, Leidenschaft — denn nicht die Vernunft hat hier das erste Wort, sondern das Herz. Wer weiß es nicht, daß ein von innerem geistigem Leben zeugendes Musikstück mit voller Taktfreiheit ausgeführt werden muß? Damit ist aber ein bestimmtes Zeitmaß für das Ganze und für die Hauptmotive nicht ausgeschlossen. Bei aller Taktfreiheit im einzelnen muß der Vortragende immer wieder zu einem Grundmaß zurückkehren, der Hörer ein Durchschnittstempo, ein der Stimmung des Ganzen entsprechendes absolutes Zeitmaß durchfühlen. Und warum sollte dieses nicht so gut wie die relativen Zeitwerte der einzelnen Noten vom Komponisten genau bestimmt werden müssen? Warum soll gerade in diesem Punkt auf Präzision verzichtet werden?

Man erwartet zu viel vom „Gefühl“, vom Musiksinn des einzelnen. Ist der „gute Geschmack“ in der Musik überhaupt ein sehr vielköpfiges Wesen, so ist es geradezu gefährlich, das Tempo jeden nach seinem Geschmack bestimmen zu lassen. Ist es nicht Tatsache, daß z. B. die Werke unserer Klassiker oft durch Uebertreibung des Tempos zu Tode gehetzt werden? Schon Mozart klagte über „Verhunzung“ seiner Kompositionen durch zu rasches Tempo: „Da glauben sie, hiedurch soll es feurig werden, wenn aber 's Feuer nicht in der Komposition steckt, so wird's durch Abjagen wahrlich nicht hineingebracht.“ Je tiefer der Inhalt eines Tonstücks, je reicher und feiner gegliedert es ist, desto mehr schadet ihm ein übereiltes Tempo. Wie mancher Klaviervirtuose macht aus einer Beethoven-Sonate ein Bravourstück, und übertreibt das Tempo, um seine Technik glänzen zu lassen. Von den Sonaten Beethovens ist ja nur eine einzige (op. 106 die große B dur) von ihm selber metronomisiert worden, während die andern Werke des Meisters von späteren Herausgebern (Czerny, Moscheles u. a.) mit metronomischen Vorschriften versehen wurden, die jedoch nicht für jeden Pianisten maßgebend sein können. So ist der Willkür Tür und Tor geöffnet und ungestraft kann so mancher Klavierritter seinem Rößlein die Zügel schießen lassen, um seine Bravour ins helle Licht zu stellen. Wäre das Tempo vom Komponisten genau fixiert, so könnte ihn die Kritik für jede Abweichung davon so gut wie für irgend einen andern Vortragsfehler mit Fug und Recht verantwortlich machen.

Als Reaktion gegen das in unserer Zeit des Dampfes und des Automobils gebräuchliche Ueberhasten sehen wir manchen Vortragenden oder Dirigenten auch oft ins andere Extrem verfallen und ein zu schleppendes Tempo nehmen. In wie manchem Konzertbericht lesen wir von unrichtig genommenem Tempo! Warum also nicht aller Unsicherheit und allem Streit für künftig ein Ende machen, indem man jedem Komponisten zur Pflicht macht, das von ihm gewünschte Tempo genau anzugeben? Wer sich danach nicht richten will, tut es auf seine eigene Gefahr. Nicht jedes moderne Werk ist gleich aufs erste Hören hin verständlich! Als eine nicht geringe Erleichterung für das volle Verständnis müßte es da empfunden werden, wenn das Grundzeitmaß genau fixiert wäre.

Das richtige Tempo ist gewissermaßen der Schlüssel zur richtigen Auffassung eines Werkes. Will man vielleicht diesen Schlüssel nicht allen in die Hände geben? Soll die richtige Bestimmung des Tempos als Zunftgeheimnis, als Tradition vom Meister zum Jünger durch die Jahrhunderte sich fortpflanzen, so daß nur Eingeweihte wüßten, „wie Er's gespielt hat“ oder gespielt haben wollte? Aber abgesehen davon, daß diese Auffassung nicht mehr zeitgemäß ist, wer garantiert uns dafür, daß die Ueberlieferung nicht im Lauf der Zeiten eine Wandlung erleidet? Selbst von solchen, die Beethoven spielen hörten, haben wir ganz verschiedene Urteile über sein Spiel. „Was ich von Beethoven vortragen hörte“, sagt Schindler, „war mit wenigen Ausnahmen stets frei alles Zwangs, ein Tempo rubato im eigentlichen Sinn des Worts“, während sein Schüler Ries versichert, daß der Meister „in der

Regel fest im Takt geblieben sei". Wenn die Urteile über das relative Zeitmaß schon dermaßen differieren, so kann das beim absoluten Zeitmaß, dem Tempo, nicht anders sein. Eine gegebene feste Norm schließt doch die Freiheit im Vortrag noch nicht aus. Welcher Pianist, Sänger oder sonst ausübender Künstler wird sich bei einem geistig bedeutenden Tonwerk streng und pedantisch an den Takt halten? Und doch — wer möchte die streng mathematische Norm des Taktes als Durchschnittsnorm, als rhythmisches Schema für das ganze Werk vermissen? Gilt aber nicht ganz dasselbe auch für das Tempo? Der Freiheit des Geistes, der Individualität und subjektiven Auffassung des vortragenden Künstlers wäre durch eine Fixierung des Zeitmaßes noch keine Fessel angelegt, ein kleiner Spielraum im Bereich des angegebenen Tempos nach rechts oder links müßte jedem Künstler gelassen sein, aber jede bedeutendere Abweichung von der gegebenen Norm würde dann offenkundig und mit vollem Bewußtsein geschehen und einer künstlerischen Motivierung bedürfen. Was auf allen anderen Gebieten und auch in allen Teilen der Musik Prinzip ist, das soll es auch hinsichtlich des Tempos sein: Erst das Gesetz, dann die Freiheit!

Ist nun, wie ich hoffe, das dringende Bedürfnis einer genauen Tempobezeichnung anerkannt, so fragt es sich nur noch: auf welche Weise kann sie geschehen? Wie kann sie am leichtesten und einfachsten bewerkstelligt werden? Ich gebe zu, daß die allgemeine Einführung des Mälzelschen Metronoms ihre Schwierigkeiten hat. Das Instrument ist unnötig kompliziert und teuer (8 Mk.). Man kann es doch nicht zwangsweise einführen. Etwas einfacher und billiger (5 Mk.) ist schon der Weissersche Apparat, übrigens ganz nach Mälzels System. In höchst einfacher Weise hat man schon längst Mälzels Metronom zu ersetzen versucht mittels eines langen schmalen Bandes, nach Art des Zentimetermaßes, an dessen Ende ein kleines Gewicht befestigt ist; eine Skala der Mälzelschen Zahlen von 40' bis 208', deren Entfernungen voneinander nach Zentimetern zu berechnen sind, ist auf dem Bande aufgetragen. Die entsprechenden Pendelbewegungen geben dann die vorgeschriebene Zeitdauer (40, 60, 92 2c. in der Minute) an. Ein derartiges Instrumentchen, Dr. Ihlenburgs Metronom, ist von Breitkopf & Härtel in Leipzig (à 1 bezw. 2 Mk.) zu beziehen. Anschließend an derartige Vereinfachungsversuche des Mälzelschen Apparats mache ich nun folgenden Vorschlag: Statt nur mit einzelnen Pendelschwingungen zu rechnen, nehmen wir auch die Doppelschwingung zu Hilfe. Während Dr. Ihlenburg ein über 140 cm langes Band benötigt, genügt uns ein Band von 35 cm Länge. 120 einfache Schwingungen erfordern eine Pendellänge von $\frac{1}{4}$ des Sekundenpendels, nämlich $\frac{99,4}{4} = 24,8$ cm, vom Endpunkt des Pendels an gerechnet, der eine Kleinigkeit unter dem Schwerpunkt des Gewichts sich befindet. Rechnen wir diesen Gewichtsteil zu 8 mm, so bleibt für das Band eine Pendellänge von 24 cm. Bei 24 cm Länge macht das Pendel 60 Doppelschwingungen in der Minute. Dieser Zeitwert, also genau eine Sekunde, wäre als Normalzeit für das Viertel festzusetzen. Damit hätten sämtliche Notenwerte eine Normaldauer: das Viertel = 1 Sekunde, das Achtel = $\frac{1}{2}$ Sekunde, das Sechzehntel = $\frac{1}{4}$, die halbe Note = 2 Sekunden usw. Mit dem Notenzeichen wäre also nicht nur der relative, sondern zugleich der absolute Zeitwert als Norm gegeben. Diese Normalzeit des Viertels könnte nun auf die verschiedenste Weise modifiziert, zu irgend welchem Bruchteile verlängert oder verkürzt werden. Zählen wir bei 24 cm Pendellänge statt der Doppelschwingung je eine einzelne Schwingung, so bekommen wir das Viertel doppelt so rasch (120 in der Minute), zählen wir dagegen 3 Schwingungen, so haben wir die Zeitdauer von 40 in der Minute. Der Apparat gäbe aber auch noch viel kürzere Zeiten für das Viertel an. Stellen wir ihn z. B. auf 6 cm Länge ein, so pendelt er 210mal in der Minute, immerhin schon ein sehr rasches Tempo, das den modernen Ansprüchen genügen wird und das schnellste Tempo nach Mälzels Metronom noch übertrifft. Und zwischen diesen beiden äußersten Grenzen (40' bis 210' in der Minute) ließe sich die Zeitdauer für die einzelne Note noch auf alle erdenkbare Weise differenzieren. Da auch Mälzel die Zahlen 40, 60, 120 usw. hat, so böte eine Uebertragung der bisherigen Mälzelschen Metronomisierung auf dies neue einfachere System nicht die geringste Schwierigkeit. Die Vortragsbezeichnung auf Grund dieses neuen musikalischen Chronometers wäre dann einfach ♩ = $\frac{2}{24}$ d. h. das Viertel hat bei 24 cm Pendellänge die Zeitdauer von 2 Schwingungen (also 60 in der Minute), ♩ = $\frac{1}{24}$ d. h. das Viertel hat die Zeitdauer von 1 Schwingung bei 24 cm Pendellänge (120 in der Minute) ♩ = $\frac{1}{6}$ d. h. das Viertel hat die Zeitdauer von 1 Schwingung bei 6 cm Länge (210 in der Minute) usw.



Pauline Lucca.
Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M. (Text siehe S. 265.)

Legen wir die Mälzelschen Zahlen zugrunde, so bekommen wir 100 Schwingungen in der Minute bei 35 cm Pendellänge, 104 bei 32,5, 108 bei 30, 112 bei 28, 116 bei 26, 120 bei 24, 126 bei 22, 132 bei 20, 138 bei 18, 144 bei 17, 152 bei 15, 160 bei 13,5, 168 bei 12, 176 bei 11, 184 bei 10, 192 bei 9 und 200 bei 8,2 cm Pendellänge. Die Länge bei den Mälzelschen Zahlen von 50 bis 96 ergibt sich dann von selbst mit Hilfe der Doppelschwingung. (35 cm Länge ergeben 50 Doppelschwingungen, 32,5 = 52, 30 = 54, 28 = 56 usw.)*

Bei neuen Kompositionen würde sich die Anwendung dieses neuen musikalischen Chronometers um seiner Einfachheit willen entschieden empfehlen. Die Aufgabe einer Vereinigung angesehener Musikhistoriker, Musiker und Komponisten wäre es, ältere Werke von Bach, Händel, Mozart, Schubert usw. zu metronomisieren. Auch die Metronomisierung der Werke Beethovens dürfte einer Revision unterzogen werden.

* Anm. Ein einfacher, leicht zu handhabender Apparat nach dem neuen System mit Tafel und Zeiger liegt bereits im Entwurf vor.

Wenn schon bedeutende Kapellmeister, Sänger, Virtuosen und Musikpädagogen in puncto Tempobestimmung nicht einwandfrei, geschweige einig sind, so bedarf zehnmal der Laie hier des richtigen Winks, um so mehr, als heutzutage infolge der immensen Popularisierung der Musik unter den Dilettanten eine schwere Menge solcher ist, deren „Gefühl" oder Musiksinn die Bestimmung des Zeitmaßes zu überlassen, ein sträflicher Optimismus wäre.

So sei denn den Herren Komponisten, Künstlern und Musikprofessoren diese musikalische „Zeit"frage im eigentlichsten Sinn des Wortes allen Ernstes ans Herz gelegt. Wer hilft mit, daß sie zum Heil unserer Kunst endlich entschieden werde?

Dr. Alfred Schüz (Stuttgart).

Anton Bruckner.

Neunte Symphonie (in d moll, dreisätzig).
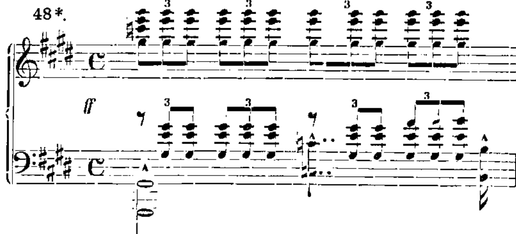
Erläutert durch **Theodor Helm jun.**

(Schluß.)

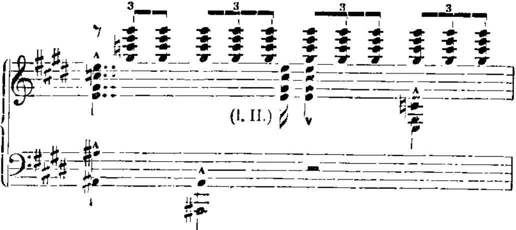
Immer lebhafter und lebhafter stürmen die Triolen vorwärts, es drängt zur letzten und größten Steigerung, deren ungeheure Spannung endlich das unter einschneidenden Harmonien im vollen Orchesterklange von Posaunen, Tuben, Fagott, Kontrabässen und hierauf auch Trompeten auf den Schild gehobene Hauptthema auslöst. Der mächtig dröhnenden Dissonanzenkette (Beisp. 48) folgt nach dem 4. Takt eine noch furchtbarere zweite. Bei dieser wohl gewaltigsten Stelle des ganzen Satzes scheinen sich wahrlich die Pforten der Hölle zu öffnen und gleich einer ungeheuren Flamme lodert das Hauptthema vor seinem Zusammenbrechen noch einmal empor. Und noch durchdringendere Aufschreie der Trompeten als die eingangs erwähnten werden laut, bis endlich der ganze Klang mit einem jähen Ruck auf dem verminderten Septimenakkord abreißt. — — —
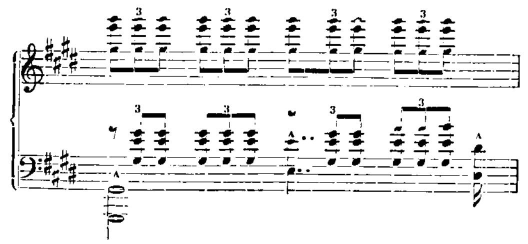
(Dazu heftig wirbelnde 32stel-Figuren der Violinen,

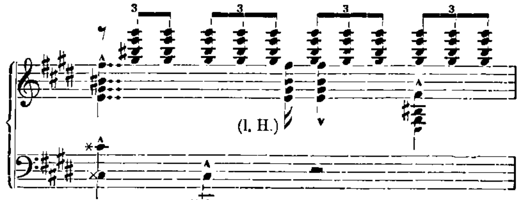
48*.

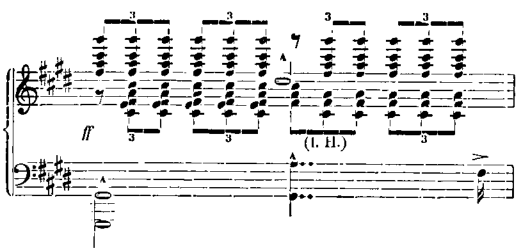


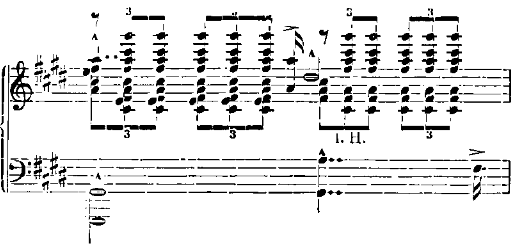
hier durch das hohe Gis bloss angedeutet.)
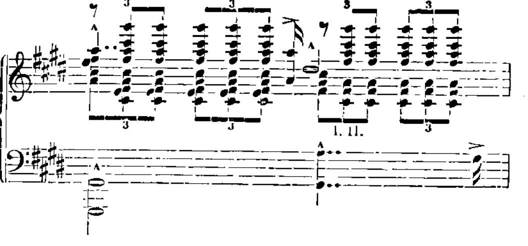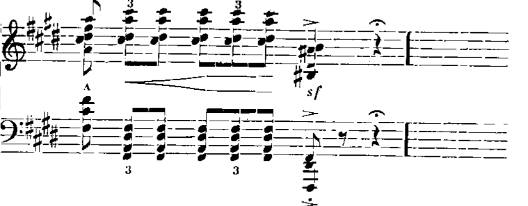














Wie mochte wohl Bruckner zu Mute gewesen sein, als seine Phantasie diese Töne ersann! Sein herannahendes Ende

* Beispiel 48 ist absichtlich klaviermäßig gesetzt, damit sich der geehrte Leser durch Selbstdurchspielen dieser paar Takte von der gewaltigen Wirkung der darin vorkommenden Dissonanzen überzeugen kann.

vor Augen, malte er sich selbst wie in religiösem Fieberwahn die Schrecken des Jüngsten Gerichts, mag ihm auch sein Gewissen gesagt haben, daß der Allmächtige, dem er in tiefer Demut seine letzte Symphonie, ja eigentlich sein ganzes Lebenswerk zugetan, Gnade mit ihm haben werde. — — —

Noch läßt eine Generalpause mit Fermate in uns den überwältigenden Eindruck nachzittern. Da fährt es wie ein Fieberschauer durch Streicher und Holzbläser und daran schließen sich sofort die pianissimo aufschwebenden Sphärenklänge des Anfangs (Beisp. 37) mit der ihnen entwachsenden sehnsuchtsvollen Steigerung, doch kommt es nicht mehr zu dem furchtbaren Ringen mit den dämonischen Gewalten. Die Kraft ist gebrochen und die Gegensätze haben sich ausgesöhnt. So zerfließt nun wieder wie in himmlischer Verklärung das drängende Motiv der besagten Steigerung. Von hier ab währt die Abschiedsstimmung bis zum Schlusse. Zunächst bringen Oboen und Klarinetten zu dem leise fortschwirrenden E-Tremolo der Violinen* die Umkehrung des Gesangsthemas vergrößert (die umspielende Zweiunddreißigstelfigur erscheint hierbei von den Bratschen nur mehr wie ein Hauch angedeutet). Diese Stelle bildet zugleich ein sinniges, von Bruckner offenbar beabsichtigtes Zitat aus seiner d moll-Messe, nämlich des „Miserere" im Qui tollis derselben**.

Unter chromatisch niedersinkenden Tongebilden klingt noch das Motiv in wehmutsvollen Seufzern der Klarinetten, der Tuben und Hörner an, während die Flöten zu der himmelwärtsstrebenden Fortsetzung des Hauptthemas zurückkehren. Alle harmonischen Gegensätze lösen sich mit dem endlich wiedererreichten E dur in Versöhnung auf. Von wogenden Geigenfiguren sanft umspielt, bringen die Tuben neben einer leisen Erinnerung an das Adagio der „Achten" (Beisp. 49, Takt 1 und 2) den schon früher erwähnten Anklang an das Finale der siebenten Symphonie (Beisp. 49, Takt 3—7), sowie auch an das durch die Intervalle des Dreiklangs bedeutsam aufsteigende Anfangsmotiv derselben, welches hier — dem Organismus des Satzes angepaßt — gleichsam die endgültige Erlösung versinnlicht (Beisp. 49, Takt 7 bis 9). Die ebengenannten Zitate muten uns an wie ein letztes „Lebewohl", mit dem der Meister nun auf immer seiner geliebten Muse entsagte. In unendlicher Erhabenheit und von beseligendem Frieden verklärt, strahlt sohin der von allem Ballast befreite E dur-Dreiklang aus, um nach dreimaligem tiefem Aufatmen der Streicher zuletzt auf den sanften Schallwogen der Posaunen, Hörner und Tuben wie in ein fernes Wunderland zu entschweben. — — —

49. (Viol.)
p (sehr zart) (Tuben)
pp (Fl.)
pp
(sehr gehalten)
(Str.) (Str.) (Str. pizz.)
(Blechbläser) (Bläser)

* Erinnerung an Beisp. 39 („Abschied vom Leben").

** Dieser Anklang findet sich auch in Bruckners dritter Symphonie (1. Satz, vor der Durchführung).

Mit den Abschiedsklängen dieses Adagio hat eine große musikalische Epoche, deren letzter, mächtig leuchtender Fixstern Bruckner war, ihren weihevollen Abschluß gefunden.

Möge die besprochene Symphonie durch regelmäßig wiederkehrende Aufführungen ihren Zauber auf einen stets wachsenden Kreis Andächtiger ausüben. Verlangt freilich eine solch überreiche, vielgestaltige Tondichtung anfangs ein gewisses Entgegenkommen vom Hörer und ist zu vollkommener Vertrautheit mit dem Werke vor allem selbstlose Hingabe nötig, der Lohn für die einmal angewandte Mühe wird sicher nicht ausbleiben. Bekenne ich doch gern, daß es meiner Wenigkeit mit den meisten Brucknerschen Werken genau so erging und ich unter denselben Klängen, die mich dereinst nur hier und da ein hinter Dornen verstecktes Röslein erhaschen ließen, heute in einem Blütenmeere zu wandeln glaube, in einem wahren Paradies der Töne.

Maria Felicita Malibran.

Ein Gedenkblatt zu ihrem 100. Geburtstage (24. März).

(Porträt siehe S. 260.)

Es gibt Sängerinnen, die trotz der kurzen künstlerischen Laufbahn, die ihnen beschieden war, doch von ihren Zeitgenossen mit dem Lorbeerkranze des Ruhmes bedeckt wurden und denen auch die Nachwelt Verehrung zollt. Es sind dies einige auserwählte und berufene, gottbegnadete Künstlerinnen, die sowohl durch die Genialität ihrer Leistungen und den berückenden Glanz ihrer Stimmen, wie auch oft durch ihre an aufregenden Ereignissen reichen Lebensschicksale die Phantasie und das Gemüt, vor allem aber auch das Interesse, vieler Geschlechter zu fesseln wußten. Eine solche Primadonna, von der noch heutzutage viel gesprochen und gesungen wird, war die vor einem Jahrhundert — am 24. März 1808 — in Paris geborene und bereits im 28. Lebensjahre, in der Blüte ihres Daseins und auf der Höhe ihrer Kunst, am 23. September 1836 in Manchester gestorbene **Maria Felicita Malibran**. Sie ist vielleicht die poetischste Erscheinung unter all den exotischen Divas, die die Theatergeschichte aufzuweisen hat.

Hat doch selbst einer der boshaftesten Rezensenten des vorigen Jahrhunderts, der Satiriker **Moritz Gottlieb Saphir**, das Andenken der jungen Meisterin, als sie so früh der Kunst entrissen wurde, mit einem Hymnus gefeiert, der um so nachhaltiger wirkte, als dieser Jocus des Witzes, diese berufsmäßige Spottdrossel höchst selten ein Wort der Anerkennung auszusprechen pflegte. Aus seinem Nekrolog will ich nur die nachstehenden Stellen hervorheben, und zwar auch aus dem Grunde, weil sich darin die Trauer abspiegelt, die das kunstliebende Publikum allerorten über das so frühzeitige Ableben der Sängerin empfand: „Eine Rose ist zerpflückt und ein Juwel ist erblindet, ein Stern ist erloschen und eine Nachtigall ist verstummt und eine Lorbeerkrone ist gesunken und ein Genius ist verschwunden auf immer. Die Malibran ist tot. Sie war eine Rose im Garten des Lebens, ein Juwel im Schmucke der Schöpfung, ein Stern am Himmel der Kunst, eine Nachtigall im liederreichen Haine des Gesanges, eine Lorbeerkrone auf dem Haupte des Jahrhunderts und ein Genius des Wohlklangs, des Trostes und der geistigen Freude jedem fühlenden Hörer. Die Engel hörte sie singen und sie sagte: ‚Was soll dieser

Ton der reinsten Harmonie in jener Welt voll Disharmonie, wie verirrte sich dieser himmlische Wohllaut in jene Welt der Zerrissenheit?' und sie hoben sie empor aus dem Reiche der Dissonanzen in ihre Heimat, in das Land der ewigen Harmonie. . . . Habt Ihr sie gesehen, sie, die da war wie eine Granatblüte ihres Vaterlandes, voll Glut und Frische? Habt Ihr gesehen diese Augen mächtig wie der Azur, tief leuchtend wie Spaniens Morgenhimmel mit den langen Wimpern wie die zerflatternde Abenddämmerung? Habt Ihr gesehen diese Lippen wie eine Rosenknospe, die im Schwellen sich gespaltet? Habt Ihr gehört diese Stimme, rein wie die Träne des Mitleids, weich wie ein jungfräulich Gemüt, voll wie das Herz der Liebe, seelenhaft wie das Auge eines Kindes, trostreich wie der Segen des Frommen und erhebend wie der Glockenton auf Abendlüften schwingend? . . . Die flatternden üppigen frischgrünen Kränze des Lebens, der Kunst, des Ruhmes und der Liebe trug sie unversehrt, unangetastet von Zeit, Welt und Spätreif, mit hinein in das Reich der ewigen Jugend, und sie kehrte dahin zurück wie sie ausgesendet wurde, eine schöne jugendliche Dichtung, die eine Morgenstunde lang durch die Menschen hinzog, um sie zu beglücken." — —

Ueber die Malibran ist eine ganze Literatur geschrieben worden. Ich führe noch an die Urteile von Felix Mendelssohn und seiner Schwester Fanny Hensel, die bekanntlich gleichfalls eine hochbegabte Komponistin war — in den Briefen und Tagebüchern dieses musikalischen Dioskurenpaares über die Diva aus dem Jahre 1829, als sie in London gastierte und Mendelssohn mit seiner Schwester sich in der Hauptstadt Englands aufhielt. Sie sang in der italienischen Oper mit ungeheurem Erfolg und ganz London lag ihr zu Füßen, besonders riß sie die Zuhörer und Zuschauer in der Rolle der „Desdemona" in der Oper „Othello" hin. Vier Jahre später, als das Geschwisterpaar Mendelssohn sie mit ihrem damaligen Verlobten und späteren zweiten Gatten, dem Violinisten Bériot, in London in einer Privatgesellschaft hörte, schreibt Fanny unter anderem: „Madame Malibran sang eine geistliche Musik des Hausherrn sehr einfach, ruhig und rein, mit vortrefflicher Haltung, dann sang sie ein spanisches Lied und hierauf auf Felix' Bitten noch zwei andere und schließlich ein englisches Ruderlied und ein französisches Tambourlied. Wenn sich hiernach an den Fingern nachzählen läßt, daß diese Frau in vier Sprachen (italienisch versteht sich von selbst) singen kann, so geht daraus ebensowenig wie aus dem, was ich darüber schreiben kann, auf irgend eine Weise hervor, welche Ströme, Sprudeln, Brausen von Kraft und Geist, von Laune und Uebermut, von Leidenschaft und Esprit, welche Keckheit und Sicherheit der Mittel sie in den kleinen Gesängen entfaltete. Dieselbe Kehle sang spanische Glut, französische wieder an die Natur grenzende Koketterie, englische ungehobelte Derbheit und wiederum französischen etwas gottlosen, aber frischen lauten Mut, so entschieden charakterisiert, national und doch wieder aus ihr selbst hervorgehend. Sie liebte, schmachtete, ruderte und trommelte mit so wunderbarer Sicherheit, mit so übermütiger Beherrschung und Verschmelzung aller ihrer unerschöpflichen Mittel, daß man wirklich von ihr sagen kann, sie sang Lieder ohne Worte, sie sang Gefühle, Stimmungen, Situationen. Felix, der sich mit Recht oder doch wenigstens mit Anstand weigerte, nachher zu spielen, hörte sie aus dem Nebenzimmer und sie zwang ihn ans Klavier und so improvisierte er dann über die eben von ihr gesungenen Lieder zum allgemeinen Ergötzen und wie es mir schien, sehr gut. Sie sang darauf noch zwei spanische Lieder und endlich mit zwei Töchtern des Hauses und Akkompagnement von Felix das Trio aus dem Matrimonio ganz unvergleichlich."

Man glaube übrigens nicht etwa, daß die Stimme der Malibran von untadeliger Schönheit gewesen sei; sie war ebensowenig vollendet, großartig und vollkommen, wie das Organ der Jenny Lind, oder der Schröder-Devrient, aber der Ausdruck der Stimme hatte etwas so ungemein Fesselndes, ihr Vortrag war so beseelt und durchgeistigt und ihre Gesangeskunst auf solcher Höhe, daß man eben über die Schönheitsfehler ihres Organs hinwegsah. Sie besaß einen sogenannten unklassifizierbaren Sopran von ganz ungewöhnlichem Umfang, so daß sie sowohl Alt- wie hohe Sopranpartien mit erstaunlicher Leichtigkeit und Virtuosität durchzuführen fähig war; für sie gab es keine gesanglich-technischen Schwierigkeiten. Im dramatischen wie im Koloraturfach zeigte sie sich als eine Primadonna assoluta. Dabei hatten alle ihre Gebilde etwas ungemein Poetisches, ein Je ne sais quoi der Auffassung und Durchführung, was auf das Publikum einen faszinierenden Zauber ausübte. Rossini erklärte sie für das wunderbarste Gesangstalent und die Vielseitigkeit ihrer Begabung erschien ihm geradezu phänomenal. Wer sie die Zerline im Don Juan singen und spielen sah, ganz Schelmerei und sinnverwirrende Grazie, und dann als Desdemona in ihrer gleichsam gewitterschwülen Tragik, der stand ganz unter dem Bann ihrer merkwürdig vielseitigen Künstlererscheinung.

Von ihrem Vater, dem einst berühmten Tenoristen Manuel Garcia, dessen Kinder auch der vor einiger Zeit erst als Hundertjähriger gestorbene berühmte Gesangmeister gleichen Namens und die noch lebende nicht minder illustre Sängerin Pauline Viardot-Garcia waren, erhielt sie ihre erste künstlerische Ausbildung. Ihr Debüt fand 1825 in London als Rosine in Rossinis Barbier statt, dann folgte sie ihrem Vater, der inzwischen die Leitung einer Oper in New York übernommen hatte, nach Amerika; dort verheiratete sie sich kaum 19 Jahre alt mit einem Franzosen Malibran, dem angeblichen Besitzer großer Reichtümer, auf dessen Wunsch sie der Bühne entsagte, um von nun an nur noch als Konzertsängerin aufzutreten, aber schon nach einem Jahre erklärte sich Malibran für bankerott und sie mußte wieder zum Theater zurückkehren, überall jubelnd empfangen und aufs neue Gold und Ruhm einheimsend. Sie befreite zwar ihren Gemahl aus dem Schuldgefängnis, lebte aber dann getrennt von ihm und die unglückliche Ehe wurde 1835 aufgelöst. Von 1833—1835 reiste sie mit dem schon genannten belgischen Violinisten Charles Wilfried de Bériot, mit dem sie sich zum zweiten Male verheiratete.

Ueber das Zustandekommen dieser Ehe erzählen die Biographen einen interessanten und für die Malibran sehr charakteristischen Zug.

Sie verliebte sich sterblich in ihn, doch war er anfänglich kühl gegen sie oder zeigte wenigstens eine große Schüchternheit, die ihn hinderte, sich ihr zu nähern. Ihrer genialen Natur entsprechend, verschmähte sie die konventionellen Regeln der Gesellschaft und ging direkt auf ihr Ziel los. Nach einem von ihm gegebenen Konzert, worin auch sie mitgewirkt hatte, trat sie, Tränen in ihren schönen Augen, zu dem Künstler, faßte zitternd seine Hand und sagte:

„Ihr Erfolg macht mich außerordentlich glücklich."

Bériot verneigte sich dankend und erwiderte:

„Ihre gütige Anerkennung schmeichelt mir."

„Nein, doch nein," stammelte sie, „das ist es nicht, sehen Sie nicht, daß ich Sie liebe?"

Ihr Eheglück sollte nicht von langer Dauer sein. Im September 1836 war sie mit ihrem Gatten zu Musikfesten in Manchester und hatte das Unglück, daß sie bei einem Spazierritt — sie war eine leidenschaftliche Reiterin — vom Pferde stürzte und sich am Kopfe verletzte; seitdem kränkelte sie und hauchte schließlich, wie erwähnt, erst 28 Jahre alt, ihr junges Leben aus. Mit feierlichem Gepränge wurde die entseelte Hülle der Verblichenen in derselben Kirche beigesetzt, in deren heiligen Räumen zuletzt ihre Nachtigallenstimme erklungen. 1838 wurden ihre sterblichen Reste nach Laeken überführt, wo der trostlose Gatte ihr auf dem dortigen Friedhof ein prachtvolles Mausoleum errichten ließ. Es bildet einen Tempel, in dem eine kolossale Frauengestalt, die Malibran als Norma, in weißem Marmor gemeißelt ist. Die poetische Inschrift rührt von dem französischen Dichter Alphonse de Lamartine her. —

Ich erwähne hier, daß der Komponist Vincenzo Bellini gleich so vielen berühmten und unberühmten Männern in die Malibran bis über die Ohren verliebt war und ihr nach ihrer Scheidung von ihrem ersten Gatten seine Hand anbot, doch hatte sie für ihn nur Gefühle der Freundschaft und nicht der Liebe und war nicht zu bewegen, ihn zu heiraten. Er nahm sich diesen Korb sehr zu Herzen, und manche seiner Biographen behaupten, daß die melancholische Stimmung des Komponisten auf diesen Umstand zurückgeführt werden müsse. Jedenfalls war es ein merkwürdiger Zufall, daß die Malibran gerade an demselben Tage starb, an dem ein Jahr vorher der Meister das Zeitliche gesegnet hatte.

Es ist begreiflich, daß eine solch phänomenale Erscheinung am Himmel der Kunst nicht allein die Kritiker und das große Publikum lebhaft beschäftigte, sondern daß auch Sage und Anekdote um das Haupt der Gefeierten einen Kranz von mehr oder weniger beglaubigten Geschichten wob. Aus der Fülle seien hier nur einige besonders bezeichnende wiedergegeben. Ihr Vater, Manuel Garcia, war nicht allein ein strenger Lehrer, sondern auch ein rücksichtsloser, ja fürchterlicher Despot, wenn es galt, seinen Willen durchzusetzen. Als Gesanglehrer vereinigte er in sich die Fähigkeiten des Komponisten mit der Begabung des Virtuosen und des berufenen Pädagogen. Barsch in seinem Wesen und die höchsten Anforderungen an die Kunstleistungen stellend, war er mit seinen Schülern und auch mit seiner Tochter Maria nie zufrieden. Wenn sie als Novize nicht so recht nach seinem Wunsche sang, pflegte er verächtlich zu sagen: „Du wirst es nie weiter bringen als bis zur Choristin."

16 Jahre alt, trat sie mit ihm in New York, wo er damals, wie schon erwähnt, Operndirektor war, zum erstenmal als Desdemona auf; einige Tage vor der Vorstellung herrschte ihr Vater sie mit einer Stimme, vor der jedermann zitterte, an: „Sonnabend wirst du mit mir in ‚Othello' auftreten."

„Sonnabend, aber das ist ja in sechs Tagen."

„Ich weiß es wohl."

„Sechs Tage, um eine Rolle, wie die der Desdemona zu kreieren und mich an die Bühne zu gewöhnen." —

„Keine Einwendungen. Du wirst Sonnabend auftreten und vortrefflich sein, wenn aber nicht, so werde ich dich in der letzten Szene, wo ich dich erdolchen soll, tatsächlich erstechen."

Wie konnte sie einem solchen Argument widerstehen! Sie schuf die Rolle, sang und spielte sie meisterhaft, hatte außerordentlichen Beifall und selbst der brummige Alte war mit ihr vollkommen zufrieden. Sie interpretierte die Desdemona mit ihren 16 Jahren nicht wie eine Frau, sondern wie ein junges Mädchen, der köstliche Reiz von Unschuld, rührender Schwäche und kindlicher Naivität, gemischt mit Ausbrüchen der Indignation oder des Schreckens, die den ganzen Bühnenraum erschauern machten. In der letzten Szene, wo bekanntlich Othello mit gezücktem Dolche auf Desdemona zuschreitet, gingen andere große Vertreterinnen dieser Rolle, wie z. B. die Giudita Pasta, mutvoll dem Stoße entgegen, die Malibran dagegen flüchtete bestürzt, lief zu den Fenstern, zu den Türen und sprang wie ein geschrecktes und gehetztes Reh umher. Diese Szene ihrer Todesangst, diese wilde Flucht vor dem geliebten Mörder, spielte sie deshalb so hinreißend und erschütternd, weil Wahrheit in ihrem Spiel und dem Ton ihrer Stimme war, denn immer schwebte ihrem Geiste der fürchterliche Ausspruch

ihres Vaters vor, von dem sie wußte, daß er sehr wohl imstande war, seine Drohung wahr zu machen. —

In Neapel war es Sitte, daß die dort zum ersten Male auftretenden Sängerinnen sich zum König begeben und ihn bitten mußten, daß der hohe Herr ihr Debüt mit seiner allerhöchsten Gegenwart beehren wolle. Auch Maria Felicita Malibran tat desgleichen, d. h. sie begab sich in den Palast, bat aber den Monarchen, den nächsten Abend nicht in das Theater zu kommen. Der König fragte verblüfft nach der Ursache.

„Nun, Sire," erwiderte sie, „ganz einfach deshalb, weil ich höre, daß hier die Etikette verlangt, in Gegenwart Eurer Majestät nicht zu applaudieren, wenn Sie nicht selbst das Zeichen dazu geben; ich aber bin so sehr daran gewöhnt, gleich bei meinem ersten Auftreten mit Beifall empfangen zu werden, daß ich sicherlich keinen Ton werde singen können, wenn der Applaus ausbleibt."

Der König beruhigte sie lachend und versprach hoch und heilig, selbst das Zeichen zum Beifall zu geben, und er hielt es auch.

Sie war eine geistreiche und witzige Frau; dies beweisen sowohl ihre Aussprüche, wie ihre Briefe. Interessant ist ein Aperçu von ihr über das Publikum, also lautend: „Das Publikum kommt mir wie ein Korb ausgelöschter Kerzen vor; fährt man gleich mit einem großen Brande darüber her, so schmelzen sie, zündet man sie aber nach und nach an, so gibt das eine prächtige Beleuchtung. Nun, ich zünde mein Publikum nach und nach an."

Ihre Briefe, die sie an ihren Freund, den Baron von D., richtete, erschienen nach ihrem Tode und sie enthalten eine Fülle allerliebster Ideen und Stimmungsbilder. Freilich findet man dort auch allerlei Bosheiten, besonders über Kolleginnen.

Sie konnte sich wie im Leben, so auch auf der Bühne stets beherrschen. Ihre intime Freundin, die Gräfin Merlin, fragte sie einst, als sie von ihr die Romanze der Desdemona singen hörte, wobei die Gesichtszüge der Diva sich nicht veränderten, obschon ihr die Tränen über die Wangen liefen: „Wie kannst du beim Weinen so schön singen?"

„Ich habe das durchaus nicht besonders studiert, aber als Kind weinte ich oft in der Stunde und da es mein Vater nicht merken sollte, stellte ich mich hinter ihn und gewöhnte mich daran, meine Stimme zu beherrschen, während meine Tränen flossen."

In gar merkwürdiger Weise äußerte sich die Begeisterung für die Künstlerin namentlich in Italien. Als sie in Mailand während der Karnevalszeit auftrat, begleitete man sie mit Fackeln aus dem Theater, alle Gärten und Paläste auf dem Wege waren feenhaft beleuchtet, überall spielte Militär und am Tage darauf wurden Medaillen in Gold, Silber und Bronze ihr zu Ehren geprägt. Und in Venedig, wo sie auch während des Karnevals im Theater „Felice" sang, ging es erst recht hoch her. Die Stadt stellte ihr eine eigene, reich mit Gold und Seide verzierte Gondel zur freien Verfügung und phantastisch gekleidete Gondolieri begleiteten sie, so daß man überall, wohin sie fuhr, und wo sie landete, wußte, daß sie es war. Nach Schluß der Vorstellung wurde sie mit Blumen und Lorbeerkränzen, aus goldenen und silbernen Blättern bestehend, förmlich überschüttet, zwei weiße Tauben flatterten um ihr schönes Haupt und vor dem Theater erwartete sie eine unabsehbare Menge, um sie bei Fackelglanz nach Hause zu begleiten. Die Fackelträger zogen zu beiden Seiten des Kanals. Als die Gefeierte landete, hob man sie empor, trug sie auf den Schultern in das Haus und bat sie um Shawl und Taschentuch, das man in kleine Stücke zerriß, um diese als Reliquie aufzuheben. Kaum hatte sie sich in ihren Gemächern ein wenig erholt, als eine Deputation von Gondolieri erschien, ihr eine vergoldete Trinkschale, mit Wein gefüllt, überreichend und sie bittend, dieselbe mit ihren Lippen zu berühren. Als dies geschehen, ging die Schale von Mund zu Mund der unter ihrem Fenster harrenden Fackelträger und Gondolieri. Die Stadt schenkte ihr überdies einen prachtvollen Schmuck und ein Theater wurde nach ihr „Theater Malibran" genannt. —

Adolph Kohut (Berlin).

Pauline Lucca †.

(Porträt siehe S. 261.)

Für uns von heute war sie nur mehr ein Name, aber für das Publikum der 70er und 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts bedeutete sie den Inbegriff von hinreißendem Leben, Geist, Temperament. Besonders mit einer Rolle ist ihr Name untrennbar verknüpft: mit der später so viel gesungenen Carmen, die sie überall zum Sieg geführt hat und die keine deutsche Darstellerin nach ihr je erreicht haben soll, dann aber auch mit Frau Flut, der Widerspenstigen, der munteren Nandl im „Versprechen hinterm Herd", der Valentine und Ximene, endlich der Zerline Don Juans, die sie statt als schürzenzupfendes Soubrettchen als kerniges rassiges Bauernmädel dargestellt hat. Ihr Repertoire reichte von der Soubrette bis zur hochdramatischen Sängerin; in den letzten Jahren bevorzugte sie unbekanntere Opern: „Der Tribut von Zamora", „Gioconda" sind nur durch sie in die Höhe gehoben und rasch nach ihr wieder vergessen worden. Eine gewisse intuitive Genialität zeichnete nicht nur ihre Darstellung, sondern auch ihre Gesangskunst aus, die sie sich eigentlich ohne gründlichen Unterricht erworben hatte und mit der sie sogar ausgesprochene Koloraturpartien beherrscht hat.

Sie war zu Wien am 25. April 1840 geboren (die Angaben über das Geburtsjahr schwanken) und soll italienischer Abstammung gewesen sein, wofür Name wie Naturell wohl sprechen. Schon mit 13 Jahren trat sie für die berühmte Tietjens bei den großen Messen in der Karlskirche ein. 1846 war sie kurze Zeit Choristin an der Wiener Hofoper und kam dann über Olmütz und Prag in eine allererste Stellung nach Berlin, wo ihr Zusammenwirken mit Niemann und Betz, mit Marianne Brandt, Mathilde Mallinger und Lilli Lehmann die Glanzzeit der königlichen Oper bedeutete. Trotzdem sie beispiellos gefeiert wurde und sich, wie bekannt, der besonderen Anerkennung Wilhelms I. und Bismarcks erfreute, verließ sie Berlin infolge eines Konfliktes mit der Mallinger, um in Amerika Triumphe zu feiern. Von 1874—1889 war sie ständiger Gast an der Wiener Hofoper und die schärfsten Gegner wie Hanslick und Hugo Wolf vereinigten sich zu ihrem Preise. Trotz ihres großen Repertoires schaltete sie daraus mit der Zeit immer mehr Rollen aus, und da sie von Wagner nichts wissen wollte und die damalige Opernproduktion ihr nicht viel Neues bot, machte sich in ihrem Rollenkreise mit der Zeit eine gewisse Monotonie geltend, die sie verstimmte. Sie verließ die Bühne in der Vollkraft ihrer Jahre und ihrer Kunst, wie sie selbst einmal sagte, mißmutig darüber, daß das Publikum, das nicht wußte, daß sie schon mit 13 Jahren öffentlich aufgetreten war, sie nach ihrer langen Bühnenlaufbahn für viel älter und verbrauchter hielt, als sie es tatsächlich war. Ihren Freunden hat sie freilich den Anblick eines künstlerischen Niederganges mit diesem übereilten Rückzug erspart, sie selbst soll ihn jedoch später oft bereut haben. Später bildete sie eine Zeitlang Schülerinnen aus, doch ohne sonderliches Glück — hinreißend temperamentvolle Sängerinnen müssen noch keine erste Lehrerinnen sein, auch wenn sie besseres Material zu ihrer Verfügung haben, als es bei der Lucca der Fall war. Ihre letzten Jahre trübte eine gewisse Ruhelosigkeit, die übrigens immer bei ihr vorhanden gewesen war, und auch die Verbitterung darüber, daß ihr Name und ihre Kunst der jungen Generation fremd geworden waren. — —

Sie ist am 28. Februar zu Wien einem langwierigen Leiden erlegen.

L. Andro (Wien).



Berlin. (Konzerte.) Die in meinem letzten Berichte vorausgesagte Konzertsturmflut ist nicht so gestiegen, wie allgemein erwartet wurde. Obgleich die drei neuen Konzertsäle einen Zuwachs von drei Konzerten für den Tag hätten bringen können, hat sich tatsächlich die Anzahl der Konzerte nur um eines vermehrt. Der Grund liegt darin, daß manche der vorher stark in Anspruch genommenen Säle nur noch in seltensten Fällen benutzt werden, wie z. B. der Oberlichtsaal der Philharmonie, das Hotel de Rome, Künstlerhaus, Architektenhaus. Die Künstler ziehen mehr nach dem Westen. Nur die alte Singakademie im Zentrum der Stadt übt durch ihre berühmte Akustik noch eine große Anziehungskraft auf die Konzertveranstalter aus. Nach einer von mir gemachten statistischen Aufstellung fanden im Jahre 1907 in den Monaten Oktober, November und Dezember 404 Konzerte statt, gegen 348 in denselben Monaten des vorangehenden Jahres. Die Differenz beträgt 56 Konzerte in 3 Monaten, 4 Konzerte wöchentlich, also kaum ein Konzert täglich. Im Höchstfalle finden in Berlin zurzeit durchschnittlich 5 Konzerte statt. Selbstredend ist die Verteilung ungleich, so daß mitunter auf einen Tag (bei der Anzahl der heute existierenden Säle) 16 Konzerte entfallen können, doch ist die Summe von 8 Konzerten bisher nur äußerst selten überschritten worden, wogegen sich auch Tage mit nur 2 bis 3, der Sonntag häufig mit nur einem Konzert findet. Während der Weihnachtszeit waren sogar mehrere völlig konzertfreie Tage zu verzeichnen. Da die eigentliche Konzertsaison Berlins sich auf etwa 30 Wochen erstreckt, so finden während dieser Zeit also ungefähr 930 Konzerte statt, d. h. durchschnittlich 4 bis 5 für den Tag. Keine zweite Stadt der Welt wird in dieser Hinsicht auch nur einen Vergleich aushalten können — zu ihrem eigenen Vorteil. Publikum und Kritik sind naturgemäß in nicht so von Künstlern überlaufenen Orten viel aufnahmefähiger und haben daher an den Darbietungen wirklicher Größen einen viel intensiveren Genuß und mehr Freude als die übersättigten Leute in Berlin. Trotzdem verfallen die letzteren leider in großer Mehrzahl dem verhängnisvollen Irrtum, nicht unbefangen zu urteilen (soweit sie dazu befähigt sind), sondern einfach bekannte Autoritäten zum Vorbilde zu nehmen, zumal solche, an deren Leistungen man aus alter Gewohnheit nicht zu rütteln wagt, und die „Tradition" als Maßstab für die Beurteilung unentwegt gelten zu lassen, ohne zu bedenken, um welche Genüsse man sich durch eine derartige Abwägung selbst bringt. So ist es durchaus keine Seltenheit, daß man, wenn von dem herrlichen Geigenspiel Ysayes die Rede ist, die geistlose Bemerkung hört: „Ja, ein ausgezeichneter Violinist, aber Bach und Beethoven kann er nicht spielen!" In Berlin beurteilt man die Auffassung eines Violinisten „natürlich"

nur nach der Joachims. Dieser hat ein betreffendes Stück so oder so vorgetragen, also muß jeder, der für einen Künstler ersten Ranges gehalten werden will, es gerade so machen! Glücklicherweise beginnen die Vertreter der Fachkritik nach und nach einem Ysaye seinen Rang unter den ersten Größen anzuweisen. Besonders nach seinem letzten hiesigen Auftreten kamen mir so glänzende Berichte über sein Spiel zu Gesicht, wie es mir nie zuvor aufgefallen war. Ich schreibe, so sonderbar es vielleicht erscheinen mag, diesen Wandel in der Kunstauffassung, diese enthusiastische Anerkennung ausländischer, subjektiver Darbietungen dem Einflusse Joseph Joachims zu. Der als Individualität unersetzliche Meister, der aller Ehren teilhaftig wurde, die ein Künstler nur erträumen kann, zwingt auch nach seinem Tode noch alles in seinen Bann, in musikalischen Fragen ist auch jetzt noch sein Wille, seine Ansicht ausschlaggebend. Wie hat man sich in ihm doch gründlich getäuscht, wie hat man vielfach geglaubt, daß Joachim nur ein strikter Anhänger der sogenannten deutschen Schule sei! Da er selbst als Solist und Kammermusikspieler fast ausschließlich Werke der berühmtesten deutschen Großmeister bevorzugte, mußte natürlich die Ansicht festen Fuß fassen, daß er ein Gegner aller andersgesinnten Künstler, aller von der Tradition abweichenden Kunstrichtungen sei. Daß ihn seine frühere langjährige Freundschaft mit Liszt und Hans von Bülow zu einem jenen Ebenbürtigen gemacht hatte, war vielfach übersehen worden; so auch, daß er in den von ihm geleiteten Konzerten der Hochschule häufig Werke von Richard Wagner zur Aufführung gebracht hatte. Nun auf einmal gibt die Ernennung Henri Marteaus zum ersten Violinlehrer der Berliner Kgl. Hochschule zu denken. Zwar hatte Joachim ihn nicht als seinen Nachfolger empfohlen, da er nach der Aussage seines Freundes Robert v. Mendelssohn noch eine Reihe von Jahren sich seinem Lehrberufe widmen zu können hoffte, aber er hatte sich so oft und in so rühmenden Worten über Marteau geäußert, daß an seinem Wunsche, ihn dereinst an dem bevorzugten Platze zu wissen, nicht zu zweifeln ist. Und darin offenbart sich Joachims Größe und Bedeutung wohl nicht am geringsten. Was ihm oft als Parteilichkeit ausgelegt wurde, war Ueberzeugungstreue! Für ihn wäre es ein leichtes gewesen, einem seiner zahlreichen Schüler die Stellung des ersten Geigenlehrers Deutschlands zu sichern, um die Spohr-Davidsche Tradition aufrecht zu erhalten, um die durch ihn selbst erst zu höchster Blüte entfaltete deutsche Solidität und von keiner Sentimentalität angekränkelte deutsche Auffassung zur bleibenden Institution zu gestalten; aber augenscheinlich hat er keinen seiner eigenen Schüler des verantwortlichen Amtes für würdig befunden. Ich hatte im vorigen Berichte bereits Marteau als einen der wenigen für den wichtigen Posten in Frage kommenden Geiger bezeichnet. Daß er selbst schon seit längerer Zeit über seine in Aussicht genommene Berufung unterrichtet war, schloß ich dann aus den von ihm mit Ernst v. Dohnányi, dem gleichfalls durch Joachims Protektion dem Lehrkörper der Hochschule gewonnenen jungen Künstler, veranstalteten Vorführungen sämtlicher Violinsonaten Beethovens. Voraussichtlich wird in kommender Saison Berlin eine neue Quartettvereinigung mit Marteau an der Spitze erhalten, und hoffentlich wird dieser in der Auswahl seiner Kollegen glücklich sein. Es leben hier so viele Künstler ersten Ranges, daß nicht durchaus Hochschullehrer dafür in Betracht kämen! — Die von Karl Panzner mit dem Mozart-Orchester gegebenen „Großen Konzerte" sind zu einem Faktor im hiesigen Musikleben geworden. In erster Reihe machen sie sich durch ihre Programme bemerkbar, die von der gewohnten Schablone erheblich abweichen, sowohl in den zur Aufführung gelangenden Werken, wie auch durch die Art ihrer Gruppierung. So enthielten die Programme der Konzerte unter anderem die 2. Symphonie in B dur von Volkmann, Don Juan von Strauß, 1. Symphonie von Brahms, 9. Symphonie von Beethoven, 6. Symphonie von Tschaikowsky, welch letztere zwischen die beiden Schillingsschen Melodramen „Das eleusische Fest" und „Hexenlied" gestellt war. Mit Ernst v. Possart als Rezitator übte besonders das letztere einen nachhaltigen Eindruck aus. Busoni glänzte in Webers Konzertstück und Lisztschen Legenden, Elman spielte das Beethovensche Konzert. Von den Solisten der 9. Symphonie zeichnete sich Tilly Cahnbley-Hinken durch ihren hohen, hellen Sopran aus. Panzner tat sich durch sein starkes Temperament und seine, das treffliche, jedoch noch nicht sehr routinierte Mozart-Orchester zu besonders tüchtigen Leistungen anspornende Willenskraft rühmlich hervor. Zu einem interessanten Ereignis gestaltete sich das Orchesterkonzert Busonis. Sein von Emile Sauret brillant gespieltes Violinkonzert erwies sich als effektvolles Virtuosenstück und hatte starken Erfolg, obgleich es bezüglich Originalität allen Wünschen weitesten Spielraum läßt. Die symphonische Phantasie „Pohjolas Tochter" von Sibelius ist, als absolute Musik genommen, ein fesselndes, teilweise sogar schönes Tongemälde. Paul Ertels fein erfundenes und glänzend instrumentiertes „Bacchanal" (Satz 3 der Harald-Symphonie) kam leider durch Busonis schläfrige, das Tempo ganz verfehlende Direktion nicht zu erhoffter Wirkung. Ob es auf der von Ertel in anderen Werken erreichten Höhe steht, läßt sich demnach schwer beurteilen. Wundervoll sang Felix Senius drei Petrarca-Sonette von Liszt, deren eines Busoni passend instrumentiert hatte, wodurch aber die Trivialität der Komposition in noch helleres Licht gerückt wurde. Die Erwartungen, die ich bezüglich eines von Wald. Meyer als Novität gespielten Streichquartetts von Richard Sternfeld gehegt hatte, gingen in anderem Sinne in Erfüllung. Von Modernität keine Spur, sondern eine sehr ansprechende und tüchtige Arbeit im antiken Stil, der Haydn als Muster vorschwebte, mit gemäßigter Rücksicht auf fortschrittliche Errungenschaften der Harmonie. Das Quartett stammt aus der Jugendzeit des bekannten Wagner-Vorkämpfers. Einen ähnlich altertümlichen Eindruck rief das Violinkonzert von E. E. Taubert hervor, das neueste Werk des in Berlin schaffenden Komponisten. Taubert hat es verstanden, klassisch geformte Themen in glänzende Gewandung zu stecken, den Solopart durchgehends dominieren zu lassen und den Virtuosen so eine dankbare Aufgabe zu stellen. Das schwere Konzert brachte A. Serato einen großen Erfolg ein. Bemerkenswert fand ich eine Symphonie in f moll von Maurice Arnold aus New York, die sich von Wagnerschen Einflüssen nicht ganz frei hält, jedoch besonders in rhythmischer Hinsicht oft eigenartig ist und Anstrengungen erkennen läßt, national-amerikanische Elemente, die bekanntlich kaum existieren, einzuführen. Arnold besitzt aber unzweifelhaft starkes Talent für Direktion, worin ihm sein Landsmann Henry Hadley beträchtlich nachsteht. Auch die von diesem aufgeführte Symphonie in h moll erhebt sich kaum über Unterhaltungsmusik trotz einzelner hübscher Effekte. Seine Tondichtung „Salome" ist, abgesehen vom Fehlen aller Originalität, ein fesselndes, gut orchestriertes Stück. Mehr interessierte das Klavierkonzert von Dohnányi, op. 5, das der noch junge Künstler in höchster Vollendung spielte. Max Vogrich schnitt in seinem zweiten Kompositionsabend glücklicher ab. Seine teilweise volkstümlich gehaltenen hübschen Lieder, sehr schön von Paula Ucko gesungen, fanden viel Beifall. Die recht ungehobelt gespielten Klavierstücke zeigten keine Inspiration: Arbeit ohne zwingenden Grund. Hingegen ließen eine Anzahl Lieder des schon öfter als erstklassigen Geiger erwähnten Theodore Spiering in trefflicher Wiedergabe durch Frau Fish-Griffin und den Baritonisten Rob. Mailand auf ein ausgeprägtes Kompositionstalent des hervorragenden, sehr ernst zu nehmenden Künstlers schließen. Von zwei Damen, die Konzerte mit eigenen Werken veranstalteten, ist Klara Hoppe ihrer Kollegin Nancy v. Hadeln immerhin überlegen. — Natürlich stellten sich die Virtuosen wieder zahlreich genug ein, ebenso die gastierenden Dirigenten, von denen Landon Ronald aus London mit Glück debütierte. Von den von mir gehörten Sängerinnen mache ich auf die Altistin Hertha Dehmlow und die Sopranistin Eva Leßmann besonders aufmerksam. Auch Klara Lion dürfte sich einen Namen machen. Margarethe Altmann-Kuntz nahm vor allem durch ihren durchdachten Vortrag für sich ein. Ihr Alt ist am ausgiebigsten, wenn er nicht forciert wird. Erwähnen will ich auch der überaus ansprechenden Vorträge zur Laute von Marianne Geyer, die ich für die beste Vertreterin ihres jetzt so beliebten Faches halte. Unter den jüngeren Pianisten ist Edwin Fischer fraglos der am meisten versprechende. Sein Spiel (Wanderer-Phantasie, Appassionata 2c.) zeigt tatsächlich mitunter einen Anflug von Größe, dem man nicht oft begegnet. Und auch Hans Solty (Liszt) und Emil Frey (Brahms) werden sicher noch viel Aufsehen erregen, vielleicht auch Marie Tauszky und Madelaine Poulet de Puligny, deren Talent ich vorläufig nur konstatieren will. Glänzend spielten einige Cellisten, die schon allgemein anerkannte Elsa Ruegger, die noch sehr junge Sara Gurowitsch (staunenswerte Technik), und Joseph Preß, der sich zur Meisterschaft entwickelt hat, usw. — Im achten Panzner-Konzert kam die Ouvertüre „Christoph Kolumbus" von Richard Wagner zur ersten Aufführung in Berlin, konnte es aber zu keinem großen Erfolge bringen, da das durch Wagners spätere Werke verwöhnte Publikum seinen Jugendarbeiten höchstens historisches Interesse entgegenbringt. Aeußerst glücklich gestaltete sich bei der Gelegenheit das Debüt der noch halb in den Kinderschuhen steckenden Violinistin Stefi Geyer, die das Brahmssche Konzert mit spielender Leichtigkeit überwand und durch ihren edlen, ausdrucksvollen Ton in Erstaunen setzte, wenn ihr wirkliches Verständnis für die noch etwas zu hohe Aufgabe auch noch abgeht.

Arthur Laser.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Im Berliner Opernhause hat die 250. Aufführung der „Lustigen Weiber" von Nicolai stattgefunden. — Wilhelm Kienzls „Evangelimann" wurde zum 100. Male gegeben. Die Hofoper hatte das Werk neu einstudiert und ausgestattet, und der Komponist saß selbst am Dirigentenpult. Daß eine Oper in so kurzer Zeit (der „Evangelimann" wurde in Berlin 1895 erstmalig gegeben) eine so hohe Aufführungsziffer erreicht, gehört zu den Seltenheiten.

— Von der Lortzing-Oper in Berlin ist das „Tanzverbot", burleskes Singspiel von Hermann Kotsch, zu dem M. L. Haffenkamp, ein Schüler Humperdincks, die Musik geschrieben hat, zur Aufführung angenommen worden.

— Eine schwere Wunde ist dem Wuppertaler Musikleben durch die plötzliche Auflösung des seit 10 Jahren von Karl Hopfe feinsinnig geleiteten Barmer Volkschores geschlagen worden. Der bedauernswerte Entschluß wurde infolge Einführung der städtischen Lustbarkeitssteuer gefaßt. Die außerordentlich billigen Eintrittspreise, die auch dem Unbemittelten hehrste Kunstgenüsse gestatteten, wurden durch die neue Steuer derartig erhöht, daß der Verein, abgesehen von seinen sonstigen Belästigungen und Anfeindungen, in den auf das Höchste gerichteten sozialen und künstlerischen Zielen sich völlig lahm gelegt sieht. — Gleichzeitig hören die Künstlerabende der Madame de Sauset, die 8 Jahre hindurch uns mit den ersten Solisten aller Gattungen bekannt machten, auf, da das Publikum unbegreiflicherweise diese Veranstaltungen völlig unzureichend unterstützt. H. O.

— W. Freudenbergs einaktige komische Oper „Das Jahrmarktfest zu Plundersweiler" soll ihre Uraufführung im Bremer Stadttheater erleben.

— Paul Scheinpflugs kürzlich in Bremen in einer Kammermusik-Soirée zuerst aufgeführte Sonate für Klavier und Violine (op. 13) erscheint in Heinrichshofens Verlag (Magdeburg).

— Der Bach-Verein in Karlsruhe greift auf Händels weniger bekannte Oratorien zurück. Auf „Theodora" und „Semele" hat er nun „Athalia" folgen lassen. Das letztgenannte Werk, für Oxford geschrieben und im Juli 1733 zuerst dort aufgeführt, weist neben wirkungsvollen Chören mehrere Arien von großer Schönheit auf. F. Sch.

— Die Uraufführung von August Ennas „Mutterliebe", einer Legende nach Andersens „Geschichte einer Mutter", für Soli, gemischten Chor und Orchester, hat am 13. Februar d. J. durch die Görlitzer Singakademie stattgefunden.

— Berings „Goethe" für gemischten Chor und großes Orchester hat in Hagen i. W. unter Musikdirektor Laugs die Uraufführung erlebt.

— Für die diesjährigen Opernfestspiele im Kölner Opernhaus wird folgendes Programm bekanntgegeben: Am 11. Juni „Tristan und Isolde"; am 14. „Figaros Hochzeit"; am 18. „Die Meistersinger"; am 21. „Le Chemineau" von Xavier Leroux; am 29. „Pelléas et Melisande" von Debussy; am 28. „Falstaff" von Verdi. Für die beiden französischen Opern sind die Künstler des Théâtre de la Monnaie in Brüssel verpflichtet worden. Als Dirigenten werden Fritz Steinbach und Otto Lohse genannt.

— Die winterliche Konzertsaison in Nürnberg hat R. v. Koczalski mit vier Klavierabenden eröffnet, an denen Chopin und Schumann den Löwenanteil davontrugen. Ein Ereignis war Mottl als Dirigent im philharmonischen Verein, der auch in seinem zweiten Konzert unter Leitung Wilhelm Bruchs und dem von dem Geiger Fritz Hirt hervorragend interpretierten Violinkonzert von Brahms einen außerordentlichen Erfolg erzielte. — Mit der Gewinnung Fr. Lamonds und der Brüsseler verschaffte der Privatmusikverein seinen Mitgliedern zwei genußreiche Abende, während sich der Verein für klassischen Chorgesang unter Dorners Leitung mit Bachs Weihnachtsoratorium eine schwierige Aufgabe gestellt hatte, die er trotzdem außerordentlich glücklich löste. — Eigene Konzerte gaben der durch seine Technik verblüffende Geiger F. Hegedüs mit der Pianistin Fr. Lili Henkel, deren Solovorträge nicht erwärmen konnten, ferner Sapellnikoff mit dem Cellisten Barjanski einen wohlgelungenen Kammermusikabend. Dann gab's noch einen bedeutenden Genuß: einen Liederabend Emilie Herzogs mit Hans Pfitzner am Klavier, dessen Beifall vor allem den Liedern Pfitzners galt. — Im Orchesterverein hat das philharmonische Orchester unter der Leitung Wilhelm Bruchs Wagners Columbus- und Polonia-Ouvertüren sowie zum erstenmal die IX. Symphonie von A. Bruckner zur Aufführung gebracht. G. B.

* * *

— Aus St. Petersburg wird uns geschrieben: Im Marien-Theater bildete letzthin die Erstaufführung von A. Arenskys Oper „Nal und Damjanta" ein musikalisches Ereignis. Den Stoff hatte Tschaikowsky sich schon zu einer Bühnen-Tondichtung vorgemerkt, und zwar in der Form wie Zcukowsky sie Rückert nachgedichtet hat. Die sentimentale indische Sage lockte Arensky, der mehr Wärme und Herzenstöne besitzt, als Schärfe der Charakterisierung. Das weiche, farbenreiche Kolorit ist all seinen Schöpfungen eigen. Die Kritik wirft ihm stets und auch jetzt den Mangel jeder musikalischen Individualität vor, doch sind viele harmonische und melodische Schönheiten in seinem neuen Werke enthalten. Arensky steht unter dem Eindruck von Richard Wagner und auch von Rimsky-Korsakow. Man wird nicht selten in seiner neuen Oper an die „Nibelungen" und an „Kaschna" erinnert. Für die Sänger bringt er jedoch sehr dankbare Aufgaben. Das Publikum war so zahlreich erschienen, daß kaum ein leerer Platz zu sehen war. Das Werk hatte eine sehr freundliche Aufnahme und wirkte durch seine gefälligen Motive so anziehend auf die Hörer, daß es sich ganz sicher auf dem Opernrepertoire erhalten wird. Wenn man von der ausgezeichneten Inszenierung und Wiedergabe durch Fr. Wolska und Petrenka, durch die Herren Davydow, Smyrnow und Phillippow und von der prachtvollen Orchesterleitung des Herrn Blumenfeld absieht, so muß man allerdings zu der Erkenntnis gelangen, daß Arensky zwar manche liebenswürdige Gabe, doch keine Offenbarung mit seiner Novität in die Musik gebracht hat. —y.

— Die große Opernsaison im Londoner „Covent Garden" wird vom 30. April bis 30. Juli dauern. Frau Melba wird dabei Gelegenheit bekommen, sich mit ihrer neuen Rivalin, der Tetrazzini, zu messen. Die Liste der mitwirkenden Sänger ist ziemlich reichhaltig.

— Wie man uns aus Manchester mitteilt, hat die Aufführung von Bantocks „Omar Khayyam" (I. Teil) unter Leitung des Komponisten mit Erfolg stattgefunden.

— Charpentiers neues Werk „Das Leben des Dichters" soll in der Opéra comique zu Paris demnächst zur Aufführung gelangen. Die Große Oper hatte sich ebenfalls um das Stück beworben. (Damit fände die Mitteilung unseres Pariser Korrespondenten über die Stellung der Komponisten zur Aufführung ihrer Werke in der Großen Oper eine Bestätigung. Red.)

— Nach Hausegger und Steinbach hat Felix Mottl mit dem Lamoureux-Orchester im überfüllten Gaveausaale zu Paris dirigiert und zwar ein Wagner-Fest. Das Meistersinger-Vorspiel wurde da capo verlangt.

Im Teatro Carlo Felice zu Genua hat die Uraufführung der Oper „Alt-Heidelberg" („Eidelberga mia") stattgefunden, deren Musik von dem jungen Pacchierotti herrührt. Der Mailänder Schriftsteller Colantuoni hat das Libretto nach dem deutschen Original in Versen verfaßt.

— Wie man uns aus Jassy (Rumänien) schreibt, hat dort in einem Konzert Frau Jeanne Kapuscinska-Nenelt als Komponistin und Klavierspielerin schönen Erfolg gehabt. Verschiedene Stücke der Tonsetzerin sind in Deutschland erschienen.

— Alfred Sittard, Organist der Kreuzkirche zu Dresden, hat in zwei Konzerten anläßlich der Einweihung des großen über 3000 Personen fassenden Konzertsaales in Barcelona mit dem Erfolge gespielt, daß er sofort zu drei weiteren Konzerten im März aufgefordert wurde. Während bisher in Spanien nur französische Organisten bekannt waren, haben nunmehr auch deutsche Orgelmusik und deutsches Orgelspiel dort festen Boden gewonnen, zugleich mit deutscher Orgelbaukunst. Die 60 klingende Stimmen enthaltende Orgel stammt von der Firma E. F. Walcker & Cie. (Ludwigsburg) und bewährte sich ausgezeichnet.



— Volkskonzerte. Der „Württembergische Goethe-Bund" hat auch in diesem Jahre eine Reihe von volkstümlichen musikalischen Veranstaltungen in Stuttgart unter großem Zuspruch des Publikums veranstaltet. Ich möchte jene Konzerte hervorheben, die sich mit dem Volkslied befaßten. In unserer Zeit mit ihrem Streben nach Neuem, Niedagewesenem, mit ihrem Suchen nach Stilgattungen und neuen Ausdrucksmitteln, ihren gesteigerten Anforderungen in technischer Hinsicht, ihrem Hang zu Stimmungsschwelgerei und Ueberverfeinerung, ihrer Entfernung vom Volksurboden war es ein guter Gedanke, jene Blütezeit volkstümlichen Singens wieder neu zu beleben und sie einer aus allen Ständen zusammengesetzten Zuhörerschaft vorzuführen. Es sei mir erlassen, alle die Mitwirkenden aufzuzählen, nur so viel sei erwähnt, daß solistische Kräfte, gemischte und Männerquartette sowie Chöre in eben diesen Besetzungen in schönem Zusammenwirken sich eifrig bemühten, jede Nummer des Programms genußreich zu gestalten und das ist ihnen auch in der Hauptsache gelungen. Schon die äußere Ausstattung der Programmhefte unterschied sich von den herkömmlichen musikalischen Speisekarten durch Verwendung geschmackvoller, nach künstlerischen Originalen gebildeten Vignetten, durch reizvolle, abwechslungsreiche Zusammenstellung der Nummern, durch Anbringung der in mittelalterlich-naiver Ausdrucksweise gehaltenen Ueberschriften der musikalischen Originale. Auch die Trennung in geistliche und weltliche Volkslieder war berechtigt. Zum Teil im ursprünglichen Satz, zum Teil in neueren Bearbeitungen, übten diese Gesänge einer Zeit, als die an der Kunst Arbeitenden in regem Wechselverkehr mit dem innersten Denken und Fühlen des Volkes standen, als sie primitiverem Singen und Sagen in kunstfertigerer Darstellungsweise zu gesteigertem Ausdruck verhalfen, ihren unwiderstehlichen Reiz in alter und doch wieder neuer Frische aus. Selbstverständlich war auch einiges weniger Wertvolle darunter, allein das Ave Maria aus dem 14. Jahrhundert z. B. von Plüddemann gesetzt, von einem gemischten Quartett im zartesten piano vorgetragen, gehört zum Schönsten, was überhaupt je geschrieben wurde. Auch der Humor, jener ungekünstelte, oft kräftig-derbe, der unserer Zeit im allgemeinen ebenfalls abgeht, war vertreten. Schade, daß die in besonderen Konzertabenden von R. Kothe und Frau v. Wolzogen zur Laute gesungenen Scherz- und Schelmenlieder in unserem großen Festsaal der Liederhalle ihren intimen Charakter verlieren, zumal auch der Ton der zur Konzertfähigkeit erhobenen Laute bezw. Gitarre sich in einem derartigen Raum als zu schwach erweist. Vom alten Volkslied wurde allmählich zum neueren übergegangen. Hier wäre vielleicht einzelnes, was diesen schätzenswerten Veranstaltungen einen etwas dilettantischen Anstrich geben könnte, zu vermeiden gewesen, z. B. schien mir das gewiß ja schöne, aber schon etwas zu alltägliche, mit Klavierbegleitung gesungene „Steh' ich in finstrer Mitternacht" nicht recht am Platz. Man sollte derartige Konzessionen, trotzdem mancher Zuhörer seine Freude an den alten Bekannten haben wird, unterlassen, schon um den musikalisch Gebildeteren in keiner Weise unangenehm zu berühren. Alles in allem verdienen diese Veranstaltungen bei ihrem idealen Streben und ihrem frischen Zug die wärmste Unterstützung eines jeden, dem die musikalische Volksbildung am Herzen liegt. Der Goethe-Bund hat in Herrn H. Schickhardt und Frau Klara Roos rührige Kräfte. (Ueber die sich nicht im Rahmen des Volksliedes bewegenden Aufführungen später ein Wort. Red.) K. Eichhorn.

— Ein Haydn-Gedenktag. Der 27. März des Jahres 1808 war für die Wiener ein Freudentag: Papa Haydn erschien nach langer Zeit, in der ihm seine Gesundheitsverhältnisse ein zurückgezogenes Leben auferlegt hatten, wieder einmal in der Oeffentlichkeit, um einer Aufführung seiner „Schöpfung" im Festsaale der damaligen Universität beizuwohnen. Es war sein letztes öffentliches

Auftreten vor seinem Tode, und dieser Tag hat daher eine gewisse historische Bedeutung. Geheimrat Griesinger, Haydns langjähriger vertrautester Freund, schildert diesen Abend in folgender Weise: „Haydn wurde unter Trompeten- und Paukenschall, von vielen Kunstfreunden Wiens begleitet, auf einen Lehnstuhl in die Mitte vor das Orchester gebracht. Zwischen seiner verehrten Fürstin Esterhazy und einigen Virtuosinnen sitzend, umringt von Künstlern und einer zahlreichen Gesellschaft aus den adeligen und gebildeten Ständen, erhielt Haydn von allen, die sich ihm nähern konnten, die aufrichtigsten Beweise von hoher Achtung und von der herzlichsten Freude, daß es ihm vergönnt war, noch diesen Tag zu erleben. Deutsche Stanzen von Collin und ein italienisches Sonett von Carpani (dieser hatte den Text der ‚Schöpfung' ins Italienische übertragen, in welcher Sprache das Werk auch aufgeführt wurde) wurden unter die Zuhörer verteilt. Salieri hatte die Direktion der Musik übernommen, und die Ausführung war vortrefflich. Bei der unmerklich vorbereiteten, plötzlich überraschenden und in den hellsten und glänzendsten Akkorden einherschreitenden Stelle: ‚Es werde Licht!' brachen die Zuhörer in den lautesten Beifall aus. Haydn machte eine Bewegung mit den Händen, und indem er zum Himmel deutete, sprach er: ‚Es kommt von dort!' Aus Besorgnis, daß ein zu lang anhaltender Sturm von Empfindungen der Gesundheit des Greises gefährlich werden könnte, ließ er sich nach dem Schlusse des ersten Teiles auf seinem Sitze aus dem Saale tragen. Er verabschiedete sich mit tränendem Auge und streckte die Hand segnend gegen das Orchester aus." Der Dichter Collin besang diese Vorgänge in einem längeren Gedicht, dessen letzte Strophen lauten:

„Laut hörte man des Lebewohles Toben,
Geklatsch und Mitleidsruf zum Himmel dringen;
Er aber wandte seinen Blick nach oben
Und dachte so sein volles Herz zu zwingen.
Doch aufgeregt will sich der Sturm nicht legen,
Rasch sieht man vorwärts sich den Greis bewegen,
Und als er nun der Pforte nah gekommen —
Ausstreckt er seine Hand zum Vatersegen!
Und alles weint! — Wohl wird er nie mehr kommen!"

Er kam nicht wieder. Am 31. Mai des nächsten Jahres starb er. In Wien wird am 27. März das 100jährige Jubiläum des vorher geschilderten Ereignisses mit einer Aufführung der „Schöpfung" gefeiert, die im historischen Stil (mit kleinem Chor und Orchester) erfolgen soll.

L. Roll.

— Von den Theatern. Das „Berl. Tagbl." schreibt: In demselben Augenblicke, in dem der Finanzminister Freiherr v. Rheinbaben in der Budgetkommission des Abgeordnetenhauses erklärt hat, daß als Platz für den Neubau des königlichen Opernhauses in Berlin das Terrain in Aussicht genommen ist, auf dem heute das Neue königliche Operntheater steht, kommt die Nachricht, daß in Berlin in absehbarer Zeit eine zweite Große Oper erstehen soll. Direktor Gregor, dem die Leitung der Komischen Oper nicht genügt, beschenkt die Reichshauptstadt mit dem neuen Projekt. Er will eine Bühne ins Leben rufen, auf der das große Musikdrama gepflegt wird, und die im großen und ganzen dasselbe Repertoire aufweist wie die königliche Oper. Als Zeitpunkt der Eröffnung des neuen Hauses hat Direktor Gregor das Jahr 1913 anberaumt, in dem die Wagnerschen Opern tantiemenfrei werden. — Der Bürgerausschuß in Hamburg wünscht den Neubau eines Opernhauses. Er hat einstimmig beschlossen, zu beantragen, daß die Bürgerschaft den Senat um eine solche Vorlage ersucht. — Das berühmte Meininger Hoftheater ist am 5. März ein Raub der Flammen geworden. Das Feuer brach nach der Probe gegen 3 Uhr mittags aus. Abends sollte „Die Braut von Messina" gegeben werden, für die das Theater ausverkauft war. Menschenleben sind glücklicherweise nicht zu beklagen; von den wertvollen Garderobe- und Requisitenstücken ist ein großer Teil gerettet, viel davon hat aber durch Wasser Schaden gelitten. Die Bibliothek, die Noten und die Instrumente der Hofkapelle konnten in Sicherheit gebracht werden.

— Die Schweiz und ihre Tonsetzer. Der Verlag von Hug & Comp. in Zürich sendet uns ein Zirkular, dem wir folgende interessante Mitteilungen entnehmen: Als der „Verein schweizerischer Tonkünstler" gegründet wurde, setzte er sich neben andern Aufgaben auch dies als besonders erstrebenswertes Ziel vor Augen, die Drucklegung und Verbreitung solcher Kompositionen schweizerischer Tonsetzer an Hand zu nehmen, für welche ihre Autoren, trotz gediegenen Inhaltes der Werke, keinen Verleger finden können, weil die Herstellungskosten bei umfangreicheren Kompositionen oft durch den Absatz nicht gedeckt werden. Und doch sind es häufig gerade die bedeutendsten Werke, die auf diese Weise, unbeachtet von den Zeitgenossen derjenigen, die sie geschaffen hatten, der Vergessenheit anheimfallen. Das ist ein Schicksal, das schon manchen unserer Kunstgenossen entmutigt und seine Schaffensfreudigkeit gelähmt hat. Wir freuen uns, daß wir durch die Unterstützung, die uns unsere hohe Bundesbehörde in verdankenswerter Weise zukommen ließ, jetzt in der Lage sind, mit der Ausführung unseres Vorhabens beginnen zu können. Als erstes Werk der in zwangloser Folge erscheinenden Publikationen wurde die „Heroische Symphonie" unseres verdienten Schweizer Komponisten Dr. Hans Huber in Basel ausersehen, die in Basel, Bern und Zürich mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Die Symphonie ist für großes Orchester und Orgel (letztere ad libitum) geschrieben. (Die Partitur kostet 30 Mk., im Subskriptionspreise 20 Mk. Die Subskription wird am 1. Mai geschlossen.)

— Vom musikalischen Urheberrecht. Ueber den Prozeß „Donizetti" lesen wir in der „Frankf. Ztg.": Seit zwei Jahren schwebt der Prozeß, den die Erben Gaëtano Donizettis, zwei Großneffen des Meisters, gegen die „Société des auteurs et compositeurs dramatiques", gegen die „Opéra", die Opéra-Comique und die Gesellschaft angestrengt haben, die mit dem Vertrieb der Werke Donizettis beauftragt ist. Der Rechtsstreit ist nun in ein neues, den Erben günstiges Stadium getreten, nachdem kürzlich dem Gericht ein Sachverständigen-Gutachten vorgelegt wurde. Dieses stellt sich auf den von den Klägern geltend gemachten „Grundsatz der Unteilbarkeit", nach dem die Schutzfrist für eine Oper, die aus dem Zusammenwirken des Meisters mit dem Librettisten entstanden ist, erst mit dem Tode des Ueberlebenden der beiden Autoren zu laufen beginnt. Danach wären von Donizettis Opern noch urheberrechtlich geschützt: „Die Favoritin", „Die Regimentstochter", „Don Pasquale" und „Lucie von Lammermoor", auf deren Einnahmen die Erben ihre Ansprüche geltend machen können. Diese sind, dem „Journal" zufolge, von 50 000 Frs. auf 800 000 Frs. gestiegen, nachdem auch prozessual eine gute Wendung für die Erben eingetreten war.

— Die 10. Hauptversammlung des „Deutschen Musikdirektoren-Verbandes" findet am 14. und 15. April in Eisenach statt.

— Richard Wagner auf der Bühne. Nachdem schon zur Feier des diesjährigen Wagner-Gedenktages in einem Festspiel von Richard Batka Wagner selbst auf die Bühne gebracht war (Kainz spielte die Stelle des Dichterkomponisten im Prager Landestheater und soll die Maske und auch das „Sächseln" vorzüglich getroffen haben), kommt jetzt eine andere Meldung über das „Auftreten Wagners" aus Italien. Der bekannte Bologneser Dramatiker Testoni hat nämlich ein Drama geschrieben, betitelt „Gioacchino Rossini", das den Lebensroman des großen Maestro behandelt. Im vierten Akte, der im März 1860 in Paris spielt, tritt Richard Wagner auf, der noch verkannt ist und den Testoni als die glorreiche „Zukunft" der glorreichen „Vergangenheit" (Rossini) gegenüberstellt. Als Dritter im Bunde erscheint noch Vincenzo Bellini. Die Titelrolle spielt Italiens größter Schauspieler, Erneste Jacconi.

— Die erste deutsche Grieg-Biographie ist soeben erschienen. Wir erhalten hiermit eine authentische, vielfache Irrtümer aufklärende Darstellung über Leben und Schaffen des nordischen Meisters; denn Grieg selber hat die Korrekturbogen des Buches gelesen, bei dessen Abfassung durch den bekannten amerikanischen Schriftsteller Henry T. Finck alles verfügbare Material benützt worden ist. Die deutsche Bearbeitung stammt von Arthur Laser. Wir werden auf das interessante Werk eingehender zu sprechen kommen und verweisen für heute auf das Inserat auf S. 270.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen. Hofkapellmeister Dr. Aloys Obrist in Stuttgart-Weimar ist vom König von Württemberg die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

— Die Generalintendantur der königlichen Schauspiele in Berlin versendet an die Zeitungen folgende auffallende Mitteilung: „Herr Kapellmeister Direktor Felix Weingartner ist zu den Proben zum Symphoniekonzert (am Montag den 2. März im Opernhause), wozu er verpflichtet war, nicht erschienen. Herr Kapellmeister Robert Laugs hat sich gütigst bereit erklärt, die Vertretung mit folgendem Programm zu übernehmen: „Sinfonia domestica" von Richard Strauß, Ouvertüre „Freischütz", „Siebente Symphonie A dur von Beethoven". — Felix Weingartner seinerseits bestreitet, „kontraktbrüchig" geworden zu sein. Es scheint, daß zur Schlichtung des strittigen Falles gerichtliche Entscheidung angerufen werden wird.

— Infolge unliebsamen Versehens ist bei der Bekanntgabe des Wechsels in den Münchner Opern- und Konzertreferaten für die „Neue Musik-Zeitung" (Personalnachrichten in Nr. 10) verabsäumt worden, den früheren, langjährigen, verdienstvollen Referenten, Herrn Arthur Hahn, zu erwähnen. Wir holen das heute nach mit dem ausdrücklichen Bemerken, daß Herr Hahn aus freien Stücken seine Mitarbeit aufgegeben hat, und fügen hinzu, daß wir seinen Entschluß lebhaft bedauert haben. Redaktion der „Neuen Musik-Zeitung".

— Wie die Zeitungen melden, ist Karl Fiedler in Hamburg zum Dirigenten der Bostoner Symphoniekonzerte gewählt worden.

— Maestro Mugnone ist als Kapellmeister an die Scala zu Mailand berufen worden. Mugnone war schon früher an der Scala in Vertretung Toscaninis tätig und leitete im letzten Winter das Orchester des Costanzi-Theaters in Rom.

— Ernestine Schumann-Heink gedenkt zu Anfang Juli aus Amerika in Berlin einzutreffen und sich nach Bayreuth zu begeben, um in den Festspielen mitzuwirken. Auch im Rahmen der Münchner Wagner-Aufführungen im Prinzregenten-Theater wird die Künstlerin wieder erscheinen.

Schluß der Redaktion am 7. März, Ausgabe dieser Nummer am 19. März, der nächsten Nummer am 2. April.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 13.

Stuttgart-Leipzig
2. April 1908.



Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Max Reger: Opus 100.

Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller.

Erläutert von **Dr. Vinzenz Reifner** (Teplitz).

Regers mächtiges Opus 100, dessen Aufführung pausenlos fast drei Viertelstunden in Anspruch nimmt, hat sich in einem einzigen Musikjahre die Konzertsäle vieler Städte Deutschlands und Oesterreichs erobert und bei der Kritik gute Aufnahme gefunden, freilich nicht, ohne daß hierbei eine Anzahl von Bedenken geäußert worden wäre, die zumeist den Variationencharakter des Werkes betreffen. Soweit lediglich festgestellt wird (wie das auch durch den Verfasser dieses in seiner Kritik der ersten Aufführung des Werkes in Oesterreich geschah), daß hier keine Variationen im klassisch-technischen Sinne des Wortes vorliegen, hat das seine volle Richtigkeit. Darüber hinaus aber die Berechtigung des Titels „Variationen“ für eine Schöpfung leugnen, die, wenn auch nicht klassische Variationen, so doch Variationen im weiteren und edelsten Sinne beinhaltet, heißt einen bedenklichen Pfad betreten. Wir wollen hier nicht näher auf jene Bestrebungen eingehen, die bestimmte überkommene Formen ein für allemal in jenem Punkte der Entwicklung festgehalten wissen wollen, in denen sie uns von den Klassikern hinterlassen wurden. Genug damit, daß es nie gelungen ist mit solchen, für Lehrzwecke gewiß sehr geeigneten Formentabellen die freie Kunst zu knebeln. Wenn Reger seine Schöpfung, sie als Fortentwicklung der alten Variationen betrachtend, „Variationen“ nennt, so lasse man ihn gewähren und dränge ihm keine anderen Bezeichnungen auf; er hat ohne Zweifel die richtigste von allen gewählt. Die Benennung „Phantasie“ oder „Improvisation“ vollends (Max Kalbeck, „Neues Wiener Tagblatt“ vom 29. Jänner) würde, von Reger für sein grandios-polyphones, festgefügtes Opus gebraucht, nur den höchst zweifelhaften Eindruck koketter Bescheidenheit machen.

Der gedachte, geistvoll geschriebene Aufsatz Max Kalbecks bezweifelt übrigens — ein unbegreiflich kühner Vor- und Verstoß des Autors — trotz der ausdrücklichen Angabe Regers: „Thema von Joh. Ad. Hiller“, die Echtheit des Hillerschen Themas. Max Kalbeck schreibt: „Reger mag seine Gründe gehabt haben, das ‚lustige Thema‘ des alten Hiller nicht näher zu bezeichnen. Es dürfte sich in der von ihm gegebenen Fassung schwerlich in einer der vielen Liedersammlungen oder in einem der nicht minder zahlreichen Singspiele Hillers vorfinden, sondern eher ein mixtum compositum sein. Die ersten beiden Takte scheinen mit den folgenden, die sie zur viertaktigen Periode ergänzen, eine Zwangsehe eingegangen zu sein. Jener Melodieansatz, den später Himmel in dem bekannten Volksliede ‚An Alexis send' ich dich‘ benützte, wie die zweite Hälfte des von Reger aufgestellten Themas rühren aus Hillers komischer Oper ‚Die Liebe auf dem Lande‘ her und sind dort dem Bauernmädchen Lieschen in den Mund gelegt, mit den Worten: ‚O wie sehr, o wie sehr liebt mein gutes Hänschen mich‘.“

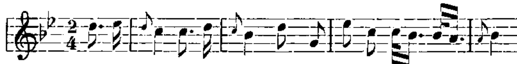
Das ist sehr geschickt gesagt, wie es bei einem Referenten vom Range Kalbecks nicht anders zu erwarten, aber vom Anfang bis zum Ende unrichtig und man kann sich des Gedankens nicht erwehren, wie schwierig einem so selbstsicheren, seinem „richtigen“ Urteil so schrankenlos vertrauenden Manne gegenüber die Stellung manches „Jungen“ sein kann, der seine Existenzberechtigung nicht so strikt zu beweisen vermag, wie es hier mit der Existenz des Hillerschen Themas der Fall ist. Also das bloße Vorkommen einer kurzen ähnlichen Phrase in einem Hillerschen Werke und das Nichtvertrautsein mit dem echten Thema genügen schon, um daraufhin von einem »mixtum compositum« zu sprechen, die bestimmte Angabe des Komponisten zu bezweifeln und dann auch logischer- und selbstverständlicherweise dem, was als mixtum compositum eines Modernen angesehen wurde, dem Mischmasch, dem Zusammengestoppelten, die innerliche Einheit abzusprechen? Man sollte doch nie von einer schwankenden Grundlage aus so weitgehende Schlüsse ziehen, und vor allem keine Voraussetzungen konstruieren, für die die gedruckten Gegenbeweise, wenn auch nicht leicht, beschafft werden können.

Den Nachforschungen des Bibliothekars Arno Reichert, dem hierfür an dieser Stelle Dank gesagt sei, in der Kgl. Bibliothek zu Dresden (Reger selbst wird wohl das Thema einem
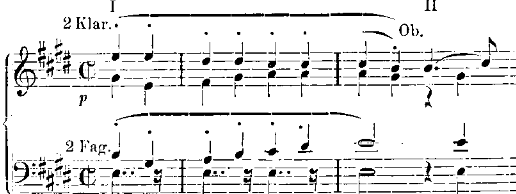
Riemannschen Studienwerke entnommen haben!) gelang es, das Originalthema in der Hillerschen „Komischen Oper in drey Akten: Der Aerndtekranz. Leipzig, 1772" — so ist der Klavierauszug betitelt — zu entdecken und zwar als „Lieschens Lied" im zweiten Akt. Bei Reger erscheint das Thema ziemlich unverändert. Nur in drei Takten, kurz vor dem Schluß, benützt Reger nicht die Gesangsmelodie, sondern die begleitende Oberstimme, ferner hat er die vier Takte des Vorspieles weggelassen. Die Harmonisierung ist mit einer unbedeutenden Ausnahme (im vorletzten Takt) die des Originals.
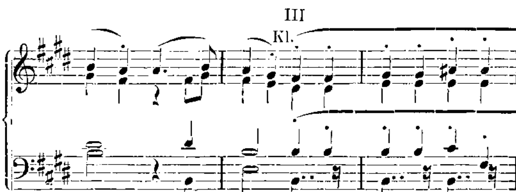
Wir führen jene Stelle an, durch die Kalbeck zu seinen Schlußfolgerungen bestimmt wurde, lassen dann das Regersche Thema mit dem unterlegten Text der Hillerschen Oper folgen und stellen es dem Leser anheim, zu beurteilen, ob zwischen den zwei ersten und den nächstfolgenden beiden Takten des Themas eine Zwangsehe oder nicht vielmehr eine Liebesheirat geschlossen wurde. Nicht ohne einen komischen Beigeschmack ist es jedenfalls, den guten alten Hiller als einen modernen mixtum-Komponisten „enthüllt" zu sehen.
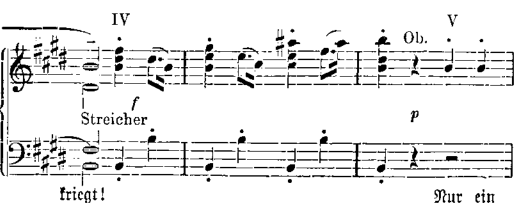
Hiller: „Die Liebe auf dem Lande."
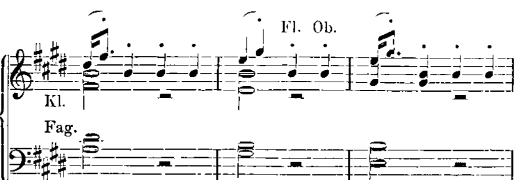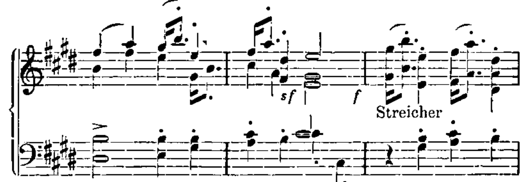


Regers Thema, zugleich auch — mit nur unbedeutenden Abweichungen — Lieschens Lied aus dem II. Akt der Oper „Der Erntekranz" von Hiller:
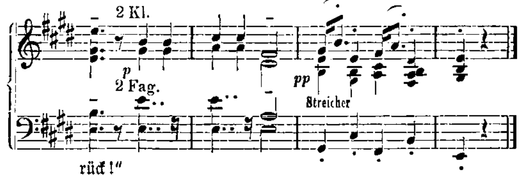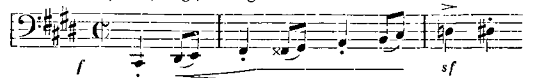












Max Regers Opus 100 besteht aus elf Variationen und der Schlußfuge.

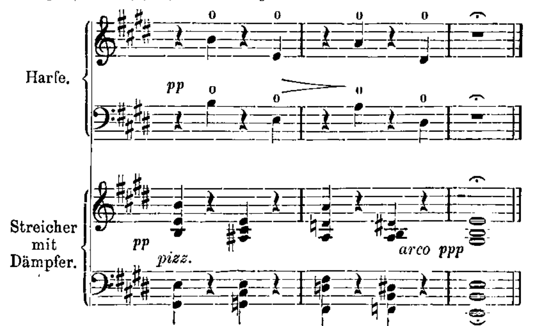
Wir werden im folgenden nur die ersten Variationen eingehender behandeln, um dem Leser einen Einblick in die Art der Regerschen Themenverwertung zu ermöglichen, sodann aber uns auf die Angabe der charakteristischen Merkmale jeder Variation beschränken.

I. Variation.

Die beiden Flöten und die erste Oboe bringen, von perlendem Staccato der Geigen und Bratschen und dem Flageolett der Harfe geleitet, im *pp* das erste melodische Gebilde des Themas (I). Die Geigen antworten mit VI, dem sich V in den Oboen, dann den Flöten, schließlich den Klarinetten und Hörnern anschließt. Unterdes führt ein Teil der Holzbläser und Streicher abwechselnd das Staccato in freier Weise weiter, bis die Hörner in prächtigem *ff* (nur auf wenige Takte von den Trompeten abgelöst) das Thema von I—IV geschlossen bringen, während das übrige Orchester vorerst noch *f* bleibt, jedoch langsam und stetig anschwillt. In wirkungsvoller Gegenbewegung drängen die Bässe mit einer Umkehrung und Weiterbildung von I nach oben,



dann bricht das volle Orchester in ein mächtiges *ff* aus, das die Trompeten und die erste Posaune mit dem Thema siegreich durchdringen. Ein großes Diminuendo führt zu einer anmutigen, aus VII gewonnenen Sequenz der Holzbläser. Die gedämpften Streichinstrumente nehmen den Gedanken auf und in köstlicher Naivität — Pizzikato der Streicher und Flageolett der Harfe — schließt der Satz



mit VI in seiner melodischen Urform.

II. Variation.

Leicht auf und ab gleitende Figuren der Violoncelli eröffnen. Ueber ihnen erhebt sich, gleich einem weißen Sonnenwölkchen über einem Alpensee, ein überaus weich und wohlig klingender Satz, der bis zum 26. Takt noch keine Spur des Themas aufweist:

Allegretto con grazia. Ob. u. Klar. *p*
Die Hälfte der Vlcelli. *pp*
Horn
2 Fag.
Harfe (Flageolett)
2. Klar.
Kontrab. geteilt. *pizz.*

Dann setzt das Thema, dem 3/4-Takt angepaßt, im *pp* ein:

1. Viol. auf der A-Saite.
2. Viol. *pp*

In seine Ausführung teilen sich in der Folge Violinen, Oboen, Flöten und Hörner, während die Violoncelli unentwegt ihren wiegenden Rhythmus beibehalten. Das Thema erscheint bis einschließlich VII mit Auslassung des letzten Taktes von V. Sodann treten ihm Terzengänge der Violoncelli und Bratschen gegenüber, die eng an die Oberstimmen geratend, Anlaß zu ganz hervorragenden Klangschönheiten geben (wie solche durch das gleiche Mittel der Terzengänge in der älteren Musik bereits dann und wann [Mozart — Ave Verum; Beethoven — V. Symphonie] erzielt wurden). Der berückende Klangreiz der Stelle wird noch durch ein Anschwellen vom *pp* zum *ff* und Wiederabklingen zum *p* ganz erheblich gesteigert.

f Ob. u. Klar.
Violinen
pp espress. ed agitato.
Vlcelli.
Bratschen und 1. Fag.

ff Fl.
ff *p*

Nach mehrfachen Wiederholungen und Gegenüberstellungen einzelner Teile des Themas, wobei die eben angeführte Stelle noch einmal und zwar in folgender Gestalt erscheint:

Ob. u. Klar.
pp Viol., Br. u. Vlcelli.
C.-B. u. Pauken, Orgelpunkt auf A
ff

schließt mit wenigen themafremden Takten — Largo assai rit. — der duftige Satz, in dem in der Regel die Holzbläser gegen die Streicher und innerhalb der letzteren eine mit Dämpfern spielende Gruppe gegen eine solche ohne Dämpfer geführt werden, während die Posaunen nur ein einzigesmal und auch da nur im *ppp* dareinreden. —

Mit einem Schlage ändert sich dieses idyllische Bild in der
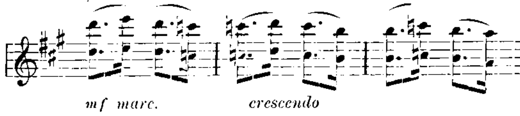
III. Variation.

Derb zufahrend bringen die Streicher den aus I gewonnenen Gedanken:

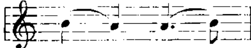
f
p

der dem ganzen Satze sein kräftig-fröhliches Gepräge verleiht. Zu dem Streicherchor gesellen sich die Holzbläser, dann die
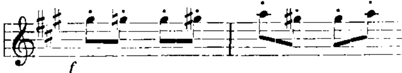
Hörner; II taucht in folgender Umgestaltung sequenzartig verwendet auf:



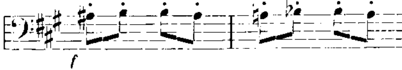
Dann folgt in der ersten Trompete und ersten Posaune I—II, kontrapunktiert von dem aus einem Teile von II



gewonnenen Motive der Geigen:



dessen Umkehrung

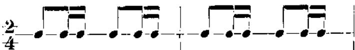


gleichzeitig in den Bässen erscheint. Das Ganze schwillt zu einem *ff* an, dem nur noch Tuba und Pauke zur äußersten Kraft fehlen. Zwei Takte, nachdem auch diese beiden Instrumente eingesetzt haben, reißt die Steigerung auf dem Sekundakkord über E mit einem gewaltigen Ruck im *ffz* ab. Ein rasches Abklingen folgt, einzelne Bruchteile der vorher verwendeten Motive flattern auf, und als wäre alles nur ein Spuk gewesen, schließt das lebhafte Stück, nachdem es vorher kaum irgendwo unter *f* herabgegangen, überraschenderweise im *ppp* mit einem sehnsuchtsvollen Largo, dessen motivisches Material den Teilen I, V und VII des Hillerschen Themas entnommen ist. —
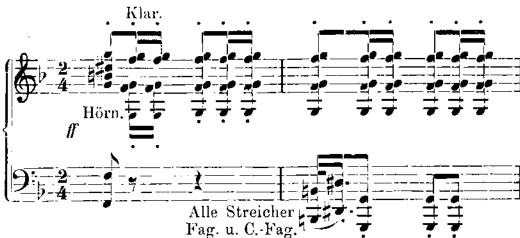
Eine der prächtigsten und orchestral wirkungsvollsten ist die
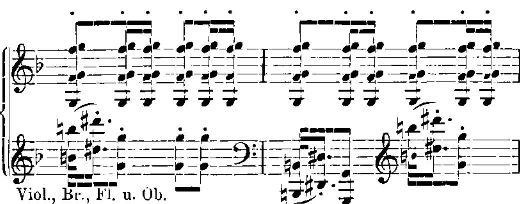
IV. Variation,

ein Stück voll wilder Kriegsfreude, in welchem man den Schritt der darauf losstürmenden Kolonnen zu hören glaubt. Der unentwegt festgehaltene straffe Rhythmus
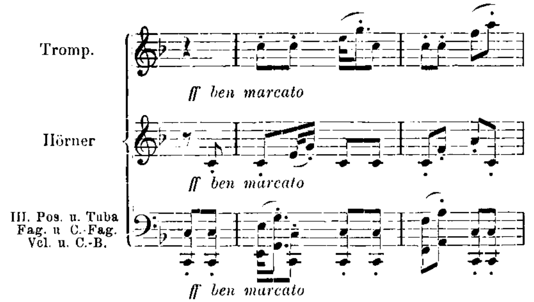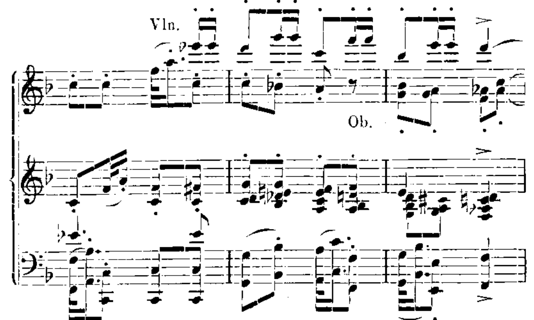


erhält insbesondere dort, wo ihn die Hörner im *ff* aufnehmen und in scharfen Sekunden um Halbtöne aufwärts führen, fortreißenden Schwung und höchsten Glanz. Der Beginn dieses gewaltigen Sturmrufens der Hörner nebst den gleichzeitig erklingenden themaführenden Stimmen (V und VI in Imitationen) sei hier wiedergegeben:





Die Hauptrolle bei der Verarbeitung des Themas haben die Bässe inne. Gleich zu Anfang bemächtigen sie sich desselben und führen es in der Verkleinerung (2/4-Takt) vollständig durch. Erwähnenswert wäre noch folgende interessante Engführung:
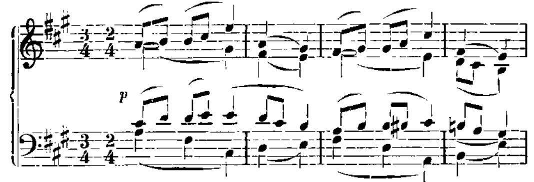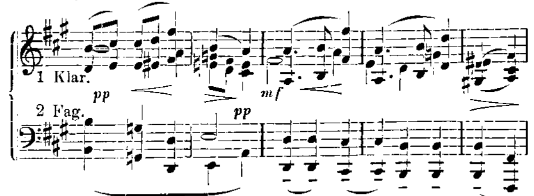




Von den weiteren Variationen wollen wir nur kurz einiges Wenige hervorheben, obwohl sie gleich den vorangegangenen eine weit eingehendere Besprechung an der Hand der Partitur erfordern würden, als dies im Rahmen eines kurzen Aufsatzes möglich ist.

V. Variation.

Die V. Variation (Andante sostenuto) weist einen rhythmisch pikanten Wechsel zwischen 3/4- und 2/4-Takt auf:





Durch weithergeholte Deutungen ließe sich gar wohl ein Zusammenhang zwischen diesem und dem Teile I des Themas ausfindig machen, wie das auch in manchem der bekannten

„Führer" geschehen ist. Wir lehnen jedoch dergleichen als völlig wertlos ab, und zwar aus dem Grunde, weil sich durch Einschiebung einer entsprechenden Anzahl von Zwischengliedern stets ein Zusammenhang selbst zwischen unbedingten Gegensätzen mit Leichtigkeit konstruieren läßt, eine Sophisterei, mit welcher dem Musikhörer nicht im geringsten gedient ist. Zudem sind wir keineswegs der da und dort gehegten Meinung, daß in diesem Regerschen Variationenwerke um jeden Preis überall das Thema entdeckt werden müsse, zumal dasselbe ohnehin in zahllosen Umänderungen aller Art klar und auch häufig genug vorkommt, um die Bezeichnung Variationen im weiteren Sinne rechtfertigen zu lassen*. (Schluß folgt.)

Meisterwerke der Kammermusik und ihre Pflege.

Alte, köstliche Quartette für die Pflege der Kunst in Haus und Salon.

Hatten wir die Freunde edler Hausmusik in einem Joseph Haydn gewidmeten Aufsatze mit den Formen des Quartettes vertraut gemacht (vergleiche Nr. 3 dieses Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung"), so möchten wir sie diesmal auf einen zu Unrecht fast gänzlich vergessenen Besitz köstlicher alter Literatur für das Streichquartett aufmerksam machen. Dabei leitet uns die Absicht, zugleich einen ebenso leicht zu beschreitenden, wie sicher zum Ziele führenden Weg zu weisen, auf dem der angehende Quartettspieler das innerste Wesen der Kunst, wie die elementarsten Forderungen der wirksamen Kunstausübung kennen lernt und zwar an Hand von Werken, die selbst in intimen Kammermusikvorführungen vor der Oeffentlichkeit durchaus interessieren würden.
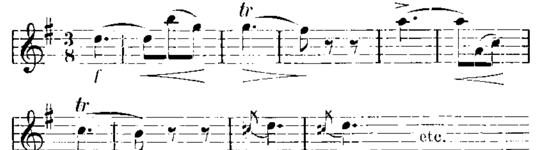
In unserem oben erwähnten Aufsatze über Haydn, dem Vater des Streichquartettes, wurde zunächst schon der Name Ditters von Dittersdorf genannt. Karl Ditters (1739 in Wien geboren), ein Zeitgenosse Haydns, der Freund und Begleiter Glucks auf dessen Reise nach Italien, dann 1765 Nachfolger Michael Haydns am Hofe des Bischofs von Groswardein in Ungarn, war ein eifriger Quartettspieler und wenn von seinen sonstigen Werken (Opern-, Orchester-, Oratorienmusik) auch das meiste der Zeit tributpflichtig wurde und aus dem Musikleben verschwand, so dürfen seine vortrefflichen Streichquartette nicht nur als Zeugen der Entwicklung der Kunst bleibenden Wert beanspruchen, sondern hervorragend geeignet erscheinen, noch heute in häuslichen Kreisen Spieler und Hörer zu erfreuen.

Ein fließender, korrekter Satz, natürliche Erfindung, gesunder Humor stellen Dittersdorfs sechs Streichquartette manchem der Haydnschen ebenbürtig zur Seite. Das Reisequartett der Gebrüder Müller (der älteren, Söhne von Aegidius Müller: Karl [1873 †], Gustav, Theodor und Georg) führte in den Jahren 1831—55 unter anderem diese Werke nicht nur auf seinen Fahrten durch ganz Europa auf, sondern veranstaltete auch eine neue Ausgabe. Die kurz gefaßten Quartette Dittersdorfs klingen selbst dem modernen Ohre noch ungemein gefällig und anmutig. Sind sie zwar weniger polyphon gearbeitet, so verlangen sie gerade deshalb eine unbedingt geschmeidige, klangschöne Ausführung nicht sowohl der zumeist dominierenden ersten Violinpartie, wie auch gerade der Begleitstimmen. Und daran läßt sich viel lernen, was für spätere Werke reichlichen Gewinn bringt: Glatter Strich beim Saitenübergang, graziöse Sechzehntelfiguren, bald staccato, bald legato auszuführen, fördern die Intonation und den Sinn für gute Klangwirkungen, also jene Vorbedingungen für ein wirklich genußbietendes Spiel, denen nachzukommen unseren, durch die moderne Orchesterliteratur auf ganz andere Aufgaben eingeübten Geigern erfahrungsgemäß soviel Mühe bereitet. Und der Melodiereiz, die formelle Klarheit der Sätzchen regen beim Ueben stets von selbst wieder zu subtilster Ausführung an. Dazu kommt als weitere Errungenschaft die Erkenntnis der Quartett-(Sonaten-)form in ihrer ersten, schlichten Entfaltung.

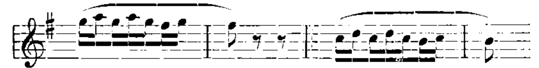
Neben diesen Werken aber bereiten auch Mozarts erste Quartette ebensoviel Vergnügen wie Kunstgenuß. Bei Anlaß der Vorführung an historischen Kammermusikabenden mit wärmster Begeisterung aufgenommen, verdienen sie ebenfalls einen ersten Platz im Hausquartette vornehmer Dilettanten. Es ist bedauerlich, wenn auch erklärlich, daß unsere Konzert-Quartettisten immer wieder zu den großen, den Meisterwerken Mozarts greifen, wenn sie vor die Oeffentlichkeit treten. Anstatt aber diese Vorführungen gedankenlos nachzuahmen, sollten die jungen Kunstfreunde den reichen Nachlaß des fleißigen Meisters schon deshalb nicht beiseite lassen, weil gerade die Einübung der Jugendschöpfungen Wolfgangs das Verständnis seiner Eigenart erschließen und weil sie des Herrlichen mehr bieten, als ein flüchtiger Blick in die kleinen Partituren verrät. Auch hier wieder zwingen die duftigen Figuren, die melodiösen Wendungen zu idealer Tongebung und fördern den Sinn für jenen Vortragsstil, der dem Genre so unerläßlich, ja für denselben Lebensbedingung ist.

Da ist z. B. ein dreisätziges Quartett (Nr. 2 der Litolffschen Gesamtausgabe) in G dur, das, sonnig heiter, graziös und dabei technisch leicht zugänglich, zur Vorführung einladet.
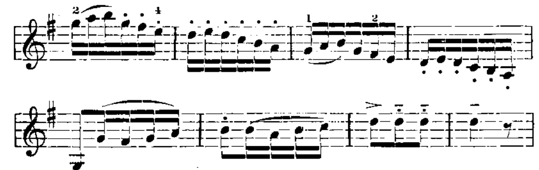
Der erste Satz, Presto 3/8 (Metronom etwa ♪ = 160) beginnt frisch und kräftig (Viol. I):



wobei die Triller, um eine klare Darstellung zu gewährleisten, folgende Ausführung erhalten:
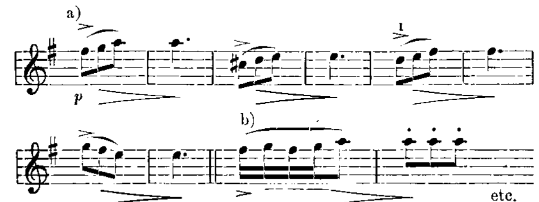


Das Violoncell begleitet leicht, elastisch, die Mittelstimmen sekundieren nachschlagend, mit oberer Bogenhälfte, halb staccato, ohne Akzente. Die folgenden Sechzehntel sind ohne übertriebene Kürze des Tones, anmutig leicht zu geben, die erste der gebundenen Noten etwas betont, zur Wahrung



der zweitaktigen Gliederung im Vortrage.
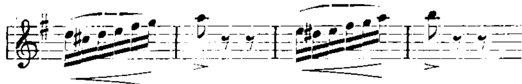
Das zweite Thema melodischen Charakters wird folgende Betonung erfordern, die auch bei b) weiter zu führen ist,
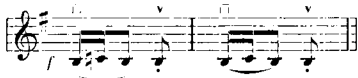


---

* Anm. der Red. Die Partitur zu Regers Variationen ist im Verlage von Lauterbach & Kuhn in Leipzig erschienen. Eine Uebertragung des Orchesterwerkes für zwei Klaviere soll im Herbst herauskommen.

wogegen die folgende Forte-Stelle den Akzent in den Takten
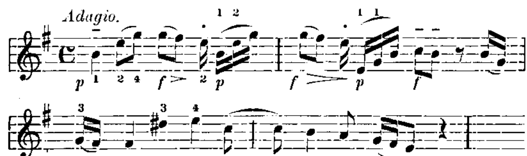


auf der Schlußnote (ohne Uebertreibung) bekommt. Die auch im Violoncellopart vorkommende Begleitfigur
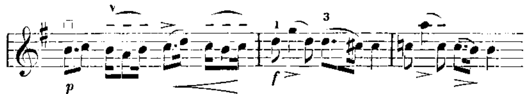


ist heiter, geschwätzig, trotz des *f* weich zu spielen. Diese Andeutungen genügen zum Verständnis des Satzes.

Dynamisch reich gefärbt ist das schöne Adagio (Satz II), das bei kantabilem Vortrage mehr deklamierend wie sentimental gegeben werden muß,

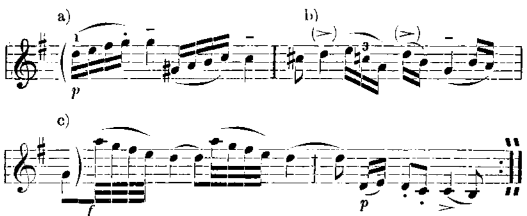


wie übrigens schon aus dem rhythmisch lebhaft gegliederten Thema hervorgeht, das in den weiteren Takten einen großen Aufschwung nimmt.

Durchaus „parlando" ist die folgende Stelle

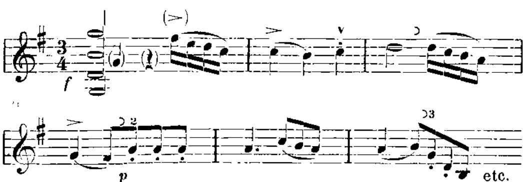


(ohne Unruhe, streng im Takt) zu spielen; sie führt heimlich, zart a) zum Abschluß c) des ersten (wiederholten) Teiles:



Bei a) ist nach der Sechzehntelnote g'' etwas abzusetzen; ebenso in der folgenden Figur bei c''. Bei b) dürfen die Synkopen ein wenig hervorgehoben werden; bei c) ist das forte ohne decrescendo bis zum *p* auszuhalten! Analog diesem ersten ist alsdann der zweite Teil des Adagios auszuführen.

Ein nicht zu lebhaftes Menuetto ($\frac{3}{4}$ G dur) bildet den Schluß des Quartettes. Die Melodie des Hauptsatzes ist ungekünstelt, schlicht wiederzugeben:



Die Auftaktgliederung zeigen die ˃ im 3. und 4. Takte zum besseren Erfassen der Zusammengehörigkeit und der dynamischen Schattierung der Motive an. Das Trio (Moll) ist sehr weich zu spielen; die einzelnen Achtel vertragen keinerlei Betonung, die Viertel müssen ihnen gegenüber genau dem Zeitmaße entsprechend ausgehalten werden. (Das Werk erhielt übrigens an Stelle des zitierten noch ein zweites [nachkomponiertes] Adagio [e moll], das jedoch nicht an obiges heranreicht [Köchel Nr. 156].)

Das dritte Quartett F dur, ebenfalls aus dem Jahre 1772 (Köchel Nr. 158), enthält ein besonders reizvolles Andante, das vierte beginnt mit einem Andante grazioso reicheren Inhaltes, worauf ein flotter Allegrosatz ($\frac{3}{4}$), endlich ein Rondo (Presto) folgt, das in sorgfältiger, belebter Ausführung an Haydn erinnert und schon auf die bekannten Meisterquartette Mozarts hinweist. Nach der Bekanntschaft mit diesen köstlichen Kabinettstücken ist das Studium des A dur-Quartetts, des in C dur (Nr. 8 der Litolff-Ausgabe) mit dem eleganten, breit angelegten Andante, dem Poco Adagio zwischen Menuett und Finale, des in B dur (Nr. 10) anzuraten. Schon das folgende F dur-Quartett stellt jedoch ganz bedeutend höhere technische Anforderungen an die Spieler, bereitet Schwierigkeiten, die kaum in den Haydn gewidmeten Werken aus der späteren Schaffensperiode des Meisters gesteigert werden.

Des weiteren erschienen bei C. F. Schmidt (Heilbronn) drei reizende Quartette in A dur, Es dur und d moll von L. Boccherini, Meisterwerke ihrer Art, bestechend durch unnachahmliche Grazie und Eleganz. Daß dem Violoncello darin eine dankbare Rolle zugewiesen worden ist, ist von dem Komponisten virtuoser Cellostücke nicht anders zu erwarten. Auch diese verdienen gespielt zu werden. So berichtete Picquot über den Eindruck, den das erste Boccherini-Quartett, von Baillot und Genossen vorgeführt, auf den berühmten Musikschriftsteller Fétis (1784—1871) machte: „Ich sehe noch seine Begeisterung, sein Entzücken beim Anhören dieser einfachen und naiven Musik, die auf des deutschen Meisters (Beethovens vorher gespieltes Es dur-Quartett) mächtige und schwungvolle Harmonien folgte. Die Wirkung war eine wunderbare; niemand dachte an Vergleiche. Man war gerührt, entzückt, bezaubert." Und so wird die Musik des Spaniers, der in seinen Adagios so schmerzerfüllte, in den Largos so leidenschaftliche Töne anschlägt, in den Menuetten mit den beliebten Pizzikati aber so unerhört graziös schreibt, auch heute noch das empfängliche Gemüt vorurteilsloser Musikkenner für sich einnehmen.

Zum Schlusse möchten wir übrigens noch auf ein eigenartiges Liebhaberstück hinweisen, das Mozart für einen begüterten Holländer, de Jean, schrieb: auf das anmutige, leichtflüssige Quartett für Flöte, Violine, Viola und Violoncello (Köchel Nr. 285), das (bei Breitkopf & Härtel erschienen) verdient, der Vergessenheit entzogen zu werden. Es enthält drei Sätze: Allegro (D dur), Adagio und Rondo, und ist recht wohl auch für Streichinstrumente ausführbar.

H. Eccarius-Sieber (Düsseldorf).

Die erste deutsche Grieg-Biographie:

Edvard Grieg von Henry T. Finck.

Deutsch herausgegeben von **Arthur Laser***.

Die erste deutsche Grieg-Biographie ist soeben erschienen. Diese Kunde wird von all den Musikliebhabern mit Freuden aufgenommen werden, die den Komponisten in ihr Herz geschlossen haben. Und welcher wahrhaft Musikalische gehörte nicht dazu? Der eine Umstand, daß Grieg sich mit einem Teil seiner Werke im deutschen Hause neben unseren Klassikern tatsächlich ein Plätzchen erobert hat — was wenigen nur vergönnt ist — gibt die rechte Antwort auf unsere Frage. Das unbestreitbar Eigenartige seiner Tonsprache, das Poetische darin, Naturstimmungen, bald den unsern verwandt, dann wieder uns mit seltsamfremden Reizen umstrickend; die Sehnsucht nach dem Geheimnisvoll-Romantischen, das trotz aller „Aufklärung" in unserer Seele mitschwingt und durch nichts zum Schweigen zu bringen ist; das Pathetisch-Phantastische, und im Gegensatz dazu dann die unverfälschten Freudenjuchzer der Naturbewohner seines

* Das Buch ist im Verlage von Carl Grüninger in Stuttgart erschienen. XIII u. 204 Seiten. Preis brosch. 3 Mk., geb. 4 Mk.

Landes: all das gibt Griegs Schaffen seine besondere Note und läßt ihn, der das im Innern Lebende und Webende nach außen hin in seiner Musik auch wirklich zu gestalten wußte, als Auserwählten unter den vielen Berufenen erscheinen. Und dann weiß Grieg, was er **will** und ist durchaus **gesund**.

Wie war aber der **Mensch** beschaffen, der als Künstler und Musiker so zu uns gesprochen hat? Auf diese ebenso interessante wie zum restlosen Verständnis der Griegschen Musik notwendige Frage gibt dem **deutschen** Leser nun das von **Arthur Laser** aus dem Englischen übertragene Buch **Fincks** zum erstenmal in zusammenhängender Weise eine Antwort, und zwar, was die so wichtigen Tatsachen des Lebens Griegs anbetrifft, eine authentische. Wir können uns da auf Fincks Darstellung wirklich verlassen. Denn, wie im Vorwort bemerkt wird, hat Grieg selber dem Verfasser Mitteilungen gemacht und auch selber die Korrekturbogen gelesen. Grieg schreibt darüber am 8. Oktober 1905 an Finck folgenden, ihn charakterisierenden Brief:

„Gestern erhielt ich von John Lane die Korrekturbogen Ihres Buches, die mich in einem Zuge — nur das Essen und Schlafengehen ausgenommen — in Anspruch genommen haben. Mit meinen mangelhaften Kenntnissen der englischen Sprache war es in der Tat eine mühevolle Arbeit, die ich soeben zu Ende gebracht habe. Ich bewundere Ihren Spürsinn, so scharf als der eines gewandten Jägers! Was aber Ihre Wertschätzung von meinen Werken betrifft, muß ich mit unserem Volksdichter A. O. Vinje in seinem ‚Letzter Frühling' ausrufen: ‚Mehr ich bekam, als ich verdient hätte — und alles muß enden!' Es sind gewiß Stellen, wo Sie durch zu viel Superlativ sich selbst und mir einen zweifelhaften Dienst erwiesen haben!? Ueber die vielen derben Wahrheiten, die Sie sich auszusprechen nicht scheuen, habe ich mich indessen herzlich gefreut." — — —

Warum bisher noch so wenig über Griegs Leben bekannt war? Finck weist darauf hin, daß Grieg selber trotz glänzender Angebote und trotz seiner Begabung zum Schriftsteller (eine Bestätigung hierfür bringt sein Aufsatz „Mein erster Erfolg" in Nr. 1 des 27. Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung", Red.) eine Abneigung gegen literarische Aeußerungen gehabt habe, und weil er im fernen Norden ein recht abgeschlossenes Dasein führte. Auch war er ja bekanntlich leidend. Aber ein um so fleißigerer **Briefschreiber** ist Grieg gewesen; einer seiner Freunde, **Feddersen**, besitzt über hundert Briefe, wovon allerdings die wenigsten veröffentlicht sind. Diese sind jedoch in die vorliegende Biographie fast ausnahmslos aufgenommen worden. Allein dieser Umstand ist als unbestreitbarer Vorzug der Biographie Fincks zu bezeichnen; noch mehr aber die Tatsache, daß uns endlich mal über das für Griegs Schaffen so bedeutsame Verhältnis zum **norwegischen Volkslied** Aufklärung gegeben wird und damit Irrtümer zerstört, allerlei Legenden auf ihren Wert geprüft und richtiggestellt werden. Wie hoch Grieg diesen Aufklärungsdienst einschätzte, geht aus folgendem Schreiben an Finck hervor:

„Von ganz besonderer Bedeutung ist das Kapitel über das Verhältnis der norwegischen Volkslieder zu meiner Originalität. Hier muß ich Ihnen im höchsten Grade dankbar sein, denn Sie haben es glänzend verstanden, den vielen ungerechten und verständnislosen Kritiken des Auslandes gegenüber mich zu rehabilitieren."

Und der Verfasser fügt dem hinzu: „Dazu muß allerdings bemerkt werden, daß das Ungerechte und Verständnislose vieler solcher Kritiken hauptsächlich darauf zurückzuführen ist, daß die Kritiker keine Gelegenheit hatten, den richtigen Sachverhalt kennen zu lernen. Wußte ich doch selbst nicht, daß von seinen 125 Liedern nur **eines** eine geborgte Melodie hat, bis ich es durch Grieg erfuhr."

Durch diese authentische Feststellung erscheint uns Grieg erst im rechten Lichte: als der musikalisch-poetische Gestalter dessen, was in der Seele seines Volkes vorgeht. Er war es, der den Stimmen der nordischen Natur die musikalischen Geheimnisse ablauschte, der die im Liede des Volkes mehr stammelnd sich offenbarende Sehnsucht, seine Freuden und Leiden im eignen Innern verstand und ihnen in seiner Musik erst zum rechten, **künstlerischen** Ausdruck verhalf; etwa wie in Schuberts deutschen Tänzen Wiener Volksmusik den verklärten Widerhall gefunden hat. An dieser hohen Bedeutung Griegs dürfen wir nach den Feststellungen Fincks nicht mehr zweifeln. Finck führt zur Bekräftigung dessen sowie zur Beurteilung der weiteren Tätigkeit Griegs in seiner Eigenschaft als **Bearbeiter** außerdem im VIII. Kapitel seines Buches folgende Aeußerungen des Komponisten an, die sich in der Vorrede seiner Klavierbearbeitungen zu „Slätter", 17 Bauerntänze (op. 72), findet:

„Wer für diese Klänge Sinn hat, wird über ihre große Originalität, über die Mischung feiner und zarter Anmut mit derber Kraft und ungezähmter Wildheit in melodischer, wie ganz besonders in rhythmischer Beziehung entzückt sein. Diese Ueberlieferungen aus einer Zeit, wo die norwegische Bauernkultur in den abseits gelegenen Gebirgstälern von der Außenwelt abgeschlossen war und gerade deshalb ihre ganze Ursprünglichkeit behalten hat, tragen alle das Gepräge einer ebenso kühnen wie bizarren Phantasie. Meine Aufgabe bei der Uebertragung für das Pianoforte war ein Versuch, durch eine, ich möchte sagen **stilisierte Harmonik** diese Volkstöne **auf ein künstlerisches Niveau** zu erheben. Es liegt in der Natur der Sache, daß das Klavier auf viele der kleinen Verzierungen, welche im Charakter der Bauernfiedel, sowie in der eigentümlichen Bogenführung zu suchen sind, verzichten mußte. Dafür hat aber das Klavier den großen Vorteil, durch dynamische und rhythmische Mannigfaltigkeiten, sowie durch neue Harmonisierung der Wiederholungen, eine zu große Einförmigkeit vermeiden zu können. Ich habe mich bestrebt, klare, übersichtliche Linien aufzuziehen, überhaupt eine feste Form zu schaffen."

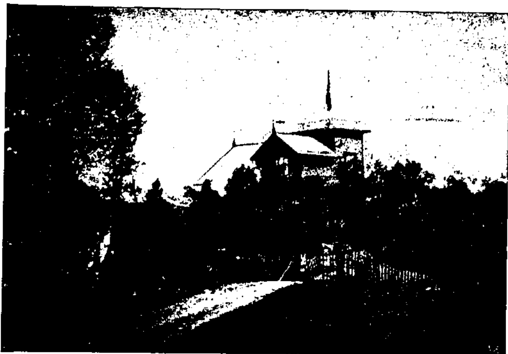


Edvard Grieg und seine Frau (London 1888).
Nach einer Photographie von C. V. Fry & Son.

Wenden wir uns nun den einzelnen Kapiteln der Biographie zu. Von seiner Persönlichkeit, vom **Menschen** Grieg handeln die ersten sieben, die etwa ein Drittel des Buches ausmachen: Abstammung und Kindheit, — Ole Bull; Auf dem Leipziger Konservatorium, — Gade; Von Deutschland nach Norwegen; Christiania, — Heirat, — Liszt; Ibsen und „Peer Gynt"; Grieg zu Hause, — Persönliches, — Anekdoten; Grieg als Dirigent und Pianist, — Der Dreyfus-Zwischenfall, — Nina Grieg.

Die väterliche Abstammung Griegs weist nach Schottland. Nach der Schlacht von Culloden (1745) wanderte mit vielen Landsleuten auch der Kaufmann Alexander Greig aus Schottland aus und wandte sich nach Norwegen. Er war Griegs Urgroßvater. Sein Großvater John war ebenfalls Geschäftsmann; sein Vater vermählte sich mit Gesine Judith Hagerup, einer Tochter des „Stiftsamdmanns von Bergen". Finck schreibt über die Eltern Griegs: „Schopenhauers Lehre, daß geniale Männer ihre Gaben von mütterlicher Seite erben, zeigt sich, wie in so vielen anderen Fällen, auch bei Edvard Grieg. Sein Vater war ein Mann von ausgezeichnetem Charakter, von großer Intelligenz und Bildung, aber von ihm können Edvards musikalischer Genius und seine Liebe zur wilden Natur, die damit so enge zusammenhängt, unmöglich herstammen. Zwar bekundete der ältere Grieg einiges Interesse für Musik, er spielte sogar etwas Klavier, die ihm zusagende Musik war jedoch nicht die, welche sein Sohn liebte und komponierte." Und die **Mutter** war es auch, die dem sechsjährigen Sohne den ersten musikalischen Unterricht gab. — Weiter werden in diesem Kapitel dann die Ereignisse geschildert, die mit dem Erscheinen Ole Bulls im Griegschen Hause eintreten und die es bewirkten, daß der junge Edvard aufs Leipziger Konservatorium geschickt wurde, um Musiker zu werden. Sehr anschaulich ist diese Leipziger Zeit selber im zweiten Kapitel behandelt. Griegs Schilderungen werfen bekanntlich kein günstiges Licht auf die damaligen Zustände der renommierten Anstalt. Sie sind aus dem oben erwähnten Essay „Mein erster Erfolg" zum Teil bekannt. Im dritten Kapitel ersehen wir dann den Einfluß, den **Ole Bull** und vor allem der mit Grieg gleichaltrige **Richard Nordraak**, der leider schon mit 24 Jahren der musikalischen Welt durch den Tod entrissen wurde, auf unseren Helden ausübten. Diese beiden „glühenden Patrioten" bestärkten noch den jungen, in deutschen musikalischen Grundsätzen erzogenen Künstler, seinem inneren Drange zur „Heimatkunst" mit aller Bestimmtheit und vollem Bewußtsein zu folgen. Charakteristisch ist hierfür auch ein Zusammenstoß Griegs mit Niels W. Gade. Wir lesen dar-

über bei Finck: „Es wird erzählt, daß Gade, als Grieg ihm seine erste Violinsonate zeigte, darin sehr große Anzeichen von Talent fand, aber sie für ‚zu norwegisch‘ hielt. Grieg dagegen teilte mir mit, daß dies ein Irrtum sei: ‚Die erste Sonate (op 8) fand Gades warmen Beifall; die zweite jedoch (in G) fand er zu norwegisch.‘ Nach der ersten Aufführung dieser Sonate in Kopenhagen kam Gade in das Künstlerzimmer und sagte: ‚Lieber Grieg, die nächste Sonate müssen Sie wirklich weniger norwegisch machen.‘ Grieg war in herausfordernder Stimmung und erwiderte: ‚Im Gegenteil, Herr Professor, die nächste soll es noch mehr werden!‘“



Griegs Haus zu Troldhaugen.

Im vierten Kapitel wird von Griegs Heirat mit seiner Cousine Nina Hagerup erzählt, der auch das berühmte Lied „Ich liebe dich“ (1864 komponiert) gewidmet ist. Die Hochzeit fand jedoch erst drei Jahre später, 1867, statt. Er war Komponist und sie hatte auch nichts, kann man hier sagen. Außerdem scheint die Meinung der Mutter Ninas, einer berühmten dänischen Schauspielerin und Theaterdirektorin, über ihren präsumtiven Schwiegersohn nicht gerade hoch gewesen zu sein: „Er ist nichts, er hat nichts, und er schreibt Musik, die niemand hören will“, pflegte sie sich zu äußern. Aber die Hochzeit kam trotzdem zustande, und wir sehen Grieg bald darauf mit seiner jungen Frau, einer dramatisch begabten Sängerin, gemeinsam in Abonnementskonzerten in Christiania auftreten. Die Ehe Griegs war nicht, wie allgemein angenommen wird, kinderlos: die Eltern verloren aber ihr einziges Töchterchen im Alter von 13 Monaten. Neben der Schilderung der Mühen Griegs um Hebung des Niveaus im öffentlichen Musikleben von Christiania ist in dem Kapitel weiter sehr interessant die Abhandlung über die Bekanntschaft mit Franz Liszt. Liszts scharfer Blick und stete Hilfsbereitschaft bewährten sich auch dem unbekannten Norweger gegenüber. Und zwar stellt Finck ausdrücklich fest, daß Grieg dem Weimarer Meister, entgegen der landläufigen Version, keine seiner Kompositionen zur Beurteilung eingesandt hatte; er stand auch in keinerlei persönlicher Beziehung zu Liszt. Dieser war von selber auf ihn aufmerksam geworden. Um so bezeichnender ist sein herzlicher Brief vom Jahre 1868. „Er bedeutet,“ sagt Finck, „daß der große Pianist und Komponist, dessen größte Freude im Leben es war, musikalische Genies zu entdecken und zu ermutigen, unter dem Wust von wertlosen Manuskripten eine neue Spur gefunden hatte, die er so eifrig verfolgte wie ein Naturforscher, der eine neue Blumen- oder Tierwelt in unbekannten Gegenden entdeckt. Und der Brief hatte wichtige Folgen. Eine ohne Bitte erhaltene Empfehlung von einer Größe wie Liszt war für einen 25jährigen Komponisten keine Kleinigkeit; sie bewog die norwegische Regierung, Grieg eine Summe Geldes auszusetzen, die es ihm ermöglichte, im folgenden Jahre Rom wiederum zu besuchen und Liszt dort persönlich kennen zu lernen.“ Ob wohl in Deutschland eine briefliche Empfehlung eines Liszt genügte, um einem jungen Künstler ein Staatsstipendium zu verschaffen? — Griegs briefliche Schilderungen über sein Zusammentreffen mit Liszt in Rom sind nun außerordentlich fesselnd. Hier war es auch, wo Liszt nach dem Prima vista-Spiel von Griegs Klavierkonzert die Worte sprach: „Fahren Sie fort, ich sage Ihnen, Sie haben das Zeug dazu, und — lassen Sie sich nicht abschrecken.“

„Diese Schlußworte“, schreibt Grieg, „waren für mich von kolossaler Wichtigkeit; es lag etwas darin, das ihnen eine gewisse Weihe gab! Zu Zeiten, wenn Enttäuschungen und Aergernisse mir in den Weg kommen sollten, werde ich immer seiner Worte gedenken und die Erinnerung an jene Stunde wird mir wunderbare Kraft verleihen, mich in widerwärtigen Tagen aufrecht zu erhalten.“ — —

Ibsen und Peer Gynt! Wir befinden uns im folgenden V. Kapitel auf norwegischem Boden. Grieg hat, ausgerüstet mit einem lebenslänglichen Staatsstipendium, Christiania nach 8jährigem Aufenthalt verlassen und wohnte einige Jahre in seiner Vaterstadt Bergen. Stunden zu geben hatte er nicht mehr nötig, auch die Dirigententätigkeit trat in den Hintergrund und er lebte fast ausschließlich dem eigenen Schaffen. Die Musik zu Peer Gynt brachte ihn in nähere Beziehungen zu seinem großen Landsmanne Henrik Ibsen. Das war im Jahre 1874. Hochinteressant ist der Brief des Dichters über sein Projekt der Bühnenbearbeitung von Peer Gynt und der musikalischen Ergänzung des dichterischen Stoffes. Wir greifen Ibsens Vorschläge zum vierten Akt heraus:

„Der vierte Akt fällt bei der Darstellung beinahe ganz fort. An dessen Stelle habe ich mir ein großes Tongemälde gedacht, das Peer Gynts Irrfahrten in der weiten Welt vorstellen soll; amerikanische, englische und französische Melodien mögen darin vorkommen und als Motive wiederkehren. Der Chor der Anitra und der Mädchen soll, vom Orchester begleitet, hinter dem Vorhang zu hören sein. Mittlerweile steigt der Vorhang, und die Zuschauer sehen, wie in einem Traum, das beschriebene Bild, in dem Solvejg als Frau in mittleren Jahren im Sonnenschein vor dem Hause sitzt und singt. Nachdem sie ihr Lied beendet hat, fällt der Vorhang langsam, das Orchester spielt weiter und malt den Sturm auf hoher See, womit der fünfte Akt beginnt.“

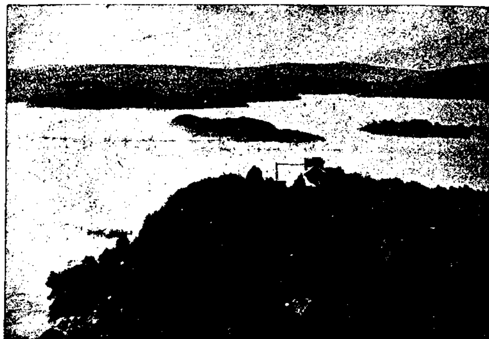
Mit dem ausgedehnten VI. Kapitel: Grieg zu Hause, Persönliches, Anekdoten schließt dieser erste Teil der Biographie ab. Wir finden Grieg im Weiler „Lofthus“ in einem einsamen Hause am Hardangerfjord, das nur einen einzigen Raum hatte, mehrere Sommer und Winter hindurch rührig bei der Arbeit (die Gäste pflegten sich in seinem etwas weiter abliegenden Bauernhause zu versammeln), bis er 1885 sich die elegante Villa Troldhaugen, sein Wohnsitz bis zu seinem Tode, baute. Hier traf sein Biograph Finck auch das erstemal mit Grieg zusammen, welche Begegnung er sehr anschaulich und amüsant zu schildern weiß. Ueberhaupt erfahren wir in diesem Kapitel viele der kleineren Züge, die für das Charakterbild eines Menschen so bezeichnend zu sein pflegen. Es darf daher auch auf ganz besonderes Interesse der Leser rechnen.

* * *

Nachdem Finck als Einleitung des musikalisch-kritischen Teils seiner Biographie die Leistungen Griegs als Dirigenten und Pianisten hervorgehoben und an englischen und französischen Kritikern beleuchtet hat — der Fall Dreyfus und die Parteinahme Griegs für Dreyfus, die ihm eine Zeitlang in Paris sehr übel genommen wurde, wird als weiterer Beitrag für den Charakter Griegs auch herangezogen —, gibt uns der Verfasser im VIII. Kapitel eine als sehr gelungen zu bezeichnende, anschauliche Skizze über norwegische Volksmusik, wobei er der verbreiteten Anschauung, Grieg sei allgemein Repräsentant der skandinavischen Musik, entgegentritt. Der Komponist äußert sich selbst in einem Briefe dazu: „Ich bin kein Exponent der skandinavischen, sondern nur der norwegischen Musik. Der Nationalcharakter der drei Völker — Norweger, Schweden und Dänen — ist grundverschieden.“

Hier stellt sich uns Finck auch als temperamentvoller Polemiker vor, der für seine Sache tapfer zu streiten weiß. Er findet die heute wohl besonders interessierenden Worte: „Es steht allerdings fest, daß Berufsmusiker von Grieg hochmütig sprechen — gerade so hochnäsig, wie sie von Bach und Gluck, von Mozart und Beethoven, von Schubert und Chopin, von Schumann und Wagner, von Liszt und anderen gesprochen haben — das heißt, die Kleinen, die Nullen im Fache tun es. Aber die wirklich Großen (man muß selbst ein Genie sein, um das Genie zu erkennen) sahen in Grieg sofort einen Ebenbürtigen.“

Und er weiß auch in der Tat außer den Landsleuten und Liszt gewichtige Namen für Grieg ins Feld zu führen. Charakteristisch —



Troldhaugen mit Griegs Haus.

und mir persönlich nicht unsympathisch ist ein Bekenntnis Fincks, der übrigens in Amerika als einer der einflußreichsten Musikschriftsteller gilt und auch in Deutschland nicht unbekannt ist. (Er schrieb unter anderem eine Wagner-Biographie, die 7 Auflagen bis heute erlebt hat und bei Schott in Mainz auch in deutscher Sprache erschienen ist, und wirkte als Musikkritiker der „Nation“ und der „Evening Post“

mit großem Erfolg für die Verbreitung deutscher Kunst in Amerika.) Finck sagt im Vorwort seines Buches: „Wer nur mit den öfter gehörten Werken Griegs vertraut ist, hat kein Recht, mich eines allzu großen Enthusiasmus zu zeihen. Aber ich habe nichts dagegen, wenn man mich „unkritisch" nennt, denn je älter ich werde, desto mehr bin ich der Ueberzeugung, daß das, was man heutzutage als kritische Befähigung bezeichnet, eine moderne Krankheit ist, eine Art Phyllozera, welche die besten Werke des Genies bedroht. Wir wollen uns der frischen Trauben erfreuen, aus denen der harmlose Wein musikalischer Trunkenheit gekeltert wird, die trockenen Rosinen mögen den Analytikern und ‚kritischen' Auslegern überlassen bleiben." In der Tat, wenn man sieht, in welcher Weise und in welchem Tone von Leuten, die einem schöpferischen Geiste aber auch in keiner Weise das Wasser reichen können, über doch zum mindesten hervorragende Komponisten „geschrieben" wird, in welch vorlauter, aufdringlicher, selbstgefälliger, gehässiger, persönlich verleumdender Art dem Publikum Meinungen aufgedrängt werden sollen, von denen es, weil sie zumeist auf Vorurteilen beruhen, zu seinem Glücke gar nichts wissen will, so möchte man oft mit Freuden zu den „Unkritischen" gezählt werden. Freilich schießt Finck seinerseits über das Ziel hinaus, wenn er sich zu folgender Aeußerung hinreißen läßt: „... Solvejgs Lied, eines der populärsten, das ich (ebenso wie das himmlische Wiegenlied Solvejgs) nicht gegen sämtliche Lieder von Brahms, Hugo Wolf und Richard Strauß eintauschen möchte." Solche „unkritische" Verallgemeinerungen dürfen, wenn sie auch gewiß nicht ernster aufgefaßt werden sollen, als sie gemeint sind, in einer Biographie nicht stehen. Anderseits weist Finck Ueberschätzungen (wie die op. 1 und 2 von Grieg) zurück. Eine kleine Bosheit in bezug auf den Einfluß des viel benützten Hugo Riemann wird man dem Verfasser des offenbar guten Zweckes wegen kaum verübeln wollen.

Orchester- und Kammermusik — Kompositionen für Klavier — Werke für Gesang heißen die Ueberschriften der drei Kapitel IX, X und XI. Sie enthalten kurze, knapp gefaßte Erläuterungen zu den Werken Griegs auf den genannten Gebieten. Finck zeigt sich überall als aufrichtiger Bewunderer der Griegschen Muse, der die „enthusiastische Parteinahme" Goethes in reichem Maße besitzt. Er ergeht sich nicht selten in begeisterten Redewendungen, z. B. wenn er von der Peer Gynt-Suite sagt: „Es ist etwas in dieser Musik, das mich verfolgt wie eine Traum-Erscheinung aus dem Paradies, und ich bin überzeugt, es geht anderen ebenso." Die Vorliebe für temperamentvolle Polemik verläßt ihn auch hier nicht, ebensowenig die für Zitate aus aller Herren Länder, die, wenn für Grieg, mit einem Triumph, wenn gegen ihn, in ironisierender Weise angeführt werden. Diese Belesenheit des Verfassers — er studierte auf der Harvard-Universität Medizin und Philosophie, ehe er Musiker wurde — gibt seiner Darstellung überhaupt besondere Lebendigkeit. Auch zeigt sich Finck oft als Schriftsteller von origineller Seite. Freilich sieht er manches, was sich auf die Pflege Griegscher Tonkunst im öffentlichen



Letztes Bild Griegs (1907).
Nach einer Photographie von A. Scherl, Berlin.



Björnson und Grieg zu Troldhaugen (1893).

Musikleben bezieht, mit den Augen des Amerikaners und deshalb einseitig, z. B. wenn er sagt, er zweifle nicht daran, daß der Chor „Landerkennung" mit der Zeit öfter zur Aufführung kommen werde, der doch Repertoirestück aller besseren Männerchöre in Deutschland ist. Auf den „praktischen" Amerikaner ist wohl auch der hübsche und anschauliche Einfall zurückzuführen, die Kompositionen à la Bädeker zu klassifizieren. Finck schreibt: „In meinem Exemplar der Lyrischen Stücke ist nur ein halbes Dutzend, das ich nicht mit wenigstens einem ‚Stern' ausgezeichnet habe. Jeder Spieler wird natürlich seine eigenen Sterne eintragen; aber er sollte diese Musik, so einfach und leicht vieles auch sein mag, nicht nach nur einmaligem Hören beurteilen. Einige Stücke, die ich zuerst unmarkiert ließ, haben jetzt zwei Sterne! Keine zwei Musikfreunde werden in allen Fällen übereinstimmen, wohin die Sterne und Doppelsterne gehören, aber alle werden finden, daß sie bei näherer Bekanntschaft mit den Stücken immer zahlreicher werden, gerade wie bei längerem Betrachten des dunklen Nachthimmels." — Das ist gewiß ein schönes poetisches Bild. Mit Bülows Ausspruch „Grieg sei der Chopin des Nordens" berührt sich Finck in der Frage der künstlerischen Verwandtschaft. „Von Anfang bis zu Ende ist Grieg wirklich von Chopin am stärksten beeinflußt worden, viel mehr als von Schumann, an den man nur in den frühesten Werken erinnert wird. Einige der Titel verraten Schumanns Art („Schmetterling", „Hirtenknabe", „Gade", „Geheimnis", „Es war einmal"); aber während Schumann die poetischen Titel erst nach Vollendung seiner Stücke erfand, ist sicher anzunehmen, daß Grieg immer zuerst einen passenden Vorwurf für seine Komposition wählte. Der Realismus seiner Musik bestätigt dies."

Nicht überall wird man mit Finck übereinstimmen. So mit seiner Annahme, daß Grieg auch ein bedeutendes dramatisches Werk geschaffen hätte, wenn ihm der — von Björnson und Ibsen versprochene — Stoff gegeben worden wäre und wenn ihn nicht seine Krankheit an der Ausführung umfangreicher Werke, wie eine Oper, gehindert hätte. Grieg hat sich freilich selber mal geäußert: „Leider hat meine Gesundheit größere Arbeiten, wonach ich mich gesehnt habe, unmöglich gemacht." Aber selbst diesem Kronzeugen ist in unserem Fall nicht ganz zu trauen. Und warum auch immer wünschen, was nicht ist? Freuen wir uns vielmehr an dem Grieg, den wir besitzen! Und wir können uns im allgemeinen auf Fincks Standpunkt stellen. Grieg hat einen Biographen in ihm gefunden, der das Recht hat, ihn und sein Werk zu schildern. Er ist mit unleugbarem Eifer und Ernst an seinen Gegenstand herangetreten und man merkt deutlich, daß hier einer spricht, der in das Lebenswerk des Tondichters wirklich tief eingedrungen ist; ein Mann, der musikalische Bildung mit einer anschaulichen, blühenden Darstellung und echter, aus dem Innern kommender Begeisterung verbindet und so für den Leser einen zuverlässigen Pfadfinder in das Land Griegscher Kunst, Griegschen Wesens bedeutet. Und deshalb wird dem Buch neben den Kompositionen Griegs sicher auch ein Plätzchen im deutschen Hause beschert sein. — Die letzten Kapitel handeln von Griegs künstlerischem Glaubensbekenntnis und seinem Tod. Dann folgen wertvolles Bibliographisches

und ein praktisches „Systematisches Verzeichnis der Kompositionen Griegs“, sowie der Nachtrag des Herausgebers Arthur Laser. Seine Uebersetzung liest sich leicht, nur die Relativsätze mit den offenbar unvermeidlichen welcher, welche, welches hätten eingeschränkt werden dürfen. Laser hatte als Herausgeber der Biographie eine umfangreiche Aufgabe zu erfüllen. Es war manches zu ergänzen, durchzuarbeiten und mit Anmerkungen zu versehen, zumal das Finckſche Buch in der englischen Originalausgabe schon zu Lebzeiten Griegs erschienen war. Im „Anhang“ in der neuen Bearbeitung finden wir unter anderem denn auch Notenbeispiele aus Griegs musikalischem Nachlaß. Außerdem hat Laser vom Fehlenden das Wichtigste nachgetragen, so daß wir eine ununterbrochene Schilderung des Lebens des Meisters von der Wiege bis zur Bahre in vorliegendem Buch haben. Auch Arthur Laser hat seine Aufgabe vortrefflich gelöst. Das Buch ist geschmackvoll ausgestattet und mit einer Reihe von Bildern, Faksimiles, Konzertprogrammen, Notenbeispielen versehen, die seinen Wert erhöhen, da sie auch quantitativ im rechten Verhältnis zum Texte stehen und keineswegs die Hauptrolle spielen wollen. (Einige davon sind unserem heutigen Aufsatze beigegeben.) Es ist nicht daran zu zweifeln, daß der ersten deutschen Biographie des nordischen Meisters eine glückliche Fahrt beschieden sein wird. O. K.

Faksimile des Liedes „Ein Schwan“.
Mit gütiger Erlaubnis des Verlags von C. F. Peters, Leipzig.

Im Namen der Kunst!

Ein Wort zur sozialen Bewegung im Musikerstande.

Die Gärung im Münchner Tonkünstler-Orchester (ehemaligen Kaim-Orchester), die ihren ersten, allgemein beachteten öffentlichen Ausdruck in den bekannten Januar-Demonstrationen gegen einen Vertreter der Kritik im Kaim-Saal fand, ist zu Dimensionen angewachsen, die weit über das lokale München hinausgehen und die auch die Geschehnisse in eine neue Beleuchtung rücken. Es handelt sich nicht mehr allein um die Frage: Tonkünstlerorchester — Ausstellung München 1908, sondern um eine allgemeine, sozialpolitische, zu deren Lösung man es offenbar auf eine „Kraftprobe“ über ganz Deutschland hin ankommen lassen will. Die vom „Allgemeinen Deutschen Musikerverband“ verhängte „Sperre“ hat tatsächlich die Wirkung gehabt, daß weder Dr. Kaim ein seinen Zwecken entsprechendes neues Orchester gründen, noch die Ausstellungsleitung eine Kapelle nach ihren Wünschen engagieren konnte. Die Verhandlungen, die der Münchner Oberbürgermeister Ritter v. Borscht in eigener Person mit dem Präsidenten des „Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes“ in Berlin führte, haben ebenfalls kein zufriedenstellendes Ergebnis gebracht, wenn auch die Sperre über die Ausstellung aufgehoben wurde. Allerdings nur zeitlich, während der Verhandlungen, und nicht definitiv, unbekümmert um den Ausgang der Verhandlungen zwischen Musikern und Komitee. Von weiteren Begebenheiten sei hier noch erwähnt, daß für die Mitglieder des „Münchner Tonkünstler-Orchesters“ in Nr. 10 der „Deutschen Musikerzeitung“ eine von 92 deutschen Orchestern unterschriebene längere Kundgebung „An unsere Dirigenten“ veröffentlicht worden ist, der das Musikkomitee der Ausstellung München 1908 einen „Offenen Brief an die sehr geehrten Dirigenten und Orchester“ folgen ließ; in beiden suchen die Parteien ihren Standpunkt zu rechtfertigen. Das Musikkomitee ist inzwischen zurückgetreten, aus den geplanten musikalischen Veranstaltungen auf der Ausstellung wird nichts, der Hauptsache nach sollen Militärkapellen ein anders geartetes, mehr Unterhaltungszwecken dienendes Programm ausführen. Man gedenkt auch, in einzelnen Fällen auswärtige Orchester und sogar das Tonkünstler-Orchester selber zu Gastspielen heranzuziehen. Tatsächlich stehen die Dinge heute so, daß der groß angelegte musikalische Teil der Münchner Ausstellung nicht durchgeführt werden kann.

Betrachten wir die Angelegenheit und ihre Begleiterscheinungen ohne Vorurteil, ohne Parteinahme, aber auch ohne Sentimentalität. Das Musikkomitee im speziellen, sowie eine große Zahl von Dirigenten scheint im Vorgehen des Tonkünstler-Orchesters den Versuch zum erweiterten sozialen Zusammenschluß der Orchestermusiker Deutschlands und des Auslandes zu sehen und zu fürchten. Und wenn man die gleichzeitigen Nachrichten von der Sperre über das Münchner Gärtnerplatztheater und über die Berliner Komische Oper mit heranzieht, so ist nicht zu leugnen, daß wir uns nun auch im Musikleben zum mindesten im Anfangsstadium des modernen wirtschaftlichen Kampfes befinden. Inwieweit schriftliche Protesterklärungen gegen den Verband und die Musiker, Erinnerungen an den Beruf, Zureden und Ermahnungen, aus dem „Künstlerstande“ nicht

in die „Arbeiterklasse" hinabzusteigen, die Bewegung aufzuhalten vermögen, ist eine heute nicht sicher zu beantwortende Frage. Die Dirigenten sollten sich aber vielleicht auf die Möglichkeit einer neuen Gestaltung der Verhältnisse gefaßt machen und mit ihr rechnen. Sie stünden dann den Ereignissen keinesfalls überrascht gegenüber und erlebten keine Enttäuschungen, könnten vielmehr ihre Maßregeln treffen und eventuell ebenfalls gemeinsam handeln. Sie haben selber die wenig günstige, unsichere wirtschaftliche Lage der Orchestermusiker, an die heute die höchsten Anforderungen gestellt werden, anerkannt; sie stehen ihren Musikern in diesem Falle wohlwollend gegenüber. Nun aber sollten sie sich daran erinnern, daß solche Fragen leider nicht ohne Kämpfe gelöst werden, auch nicht gelöst werden können; denn es gibt, sagen wir „Unternehmer", die gar nicht in der Lage sind, auch beim besten Willen bessere Gagen zu bewilligen. Ein Beispiel aus neuerer Zeit liegt ja nicht fern. Anderseits ist es im Leben häßlich eingerichtet, daß recht viel Menschen in puncto Geldbeutel sich nur dem fühlbaren Druck fügen. Nüchtern betrachtet liegen die Dinge wohl so, daß die Musiker den Weg einschlagen werden, der ihnen den meisten Erfolg verspricht und auf dem sie tatsächlich Erfolge erzielt haben, die niemand vorausgesehen hatte, indem es ihnen gelang, ein so großes Unternehmen wie die Münchner Ausstellung, wenn nicht in Frage zu stellen, so doch zum mindesten empfindlich zu schädigen.

Auf der andern Seite berührt es etwas sonderbar, wenn man sich nun über den „Boykott" der Münchner Zeitungen so sehr aufregt. Mit Ausnahme der „Münchner Post" haben nämlich alle Blätter die Berichterstattung über die Konzerte des Tonkünstler-Orchesters eingestellt. Ja, nachdem einmal die Gesandten die Koffer gepackt haben, gehen die Flinten los und die Kanonen sprechen ihre Sprache; und zwar wird auf beiden Seiten geschossen. Das ist mal so Kriegsbrauch, heißt's in Carmen. Die Presse will es offenbar verhindern helfen, daß die Vorgänge in München vorbildlich werden. — Darüber dürfen sich doch die Musiker vom Tonkünstler-Orchester nicht wundern? Verlangen sie Ausnahmegesetze? Gewiß, sie stehen in der Tat unter einem Ausnahmegesetz und zwar unter dem der Kunst! Die Frage in rein sozialem Sinne zu lösen, ist in diesem Falle unmöglich. Die „Neue Musik-Zeitung" ist in Hinsicht auf die wirtschaftlich ungünstige Lage für die Orchestermusiker erst in letzter Zeit wieder eingetreten, ein Vorgehen, das ihr von einigen Seiten verübelt worden ist, was sie aber nicht hindern würde, auch in Zukunft das zu tun, was sie für recht hält. Die Spalten unseres Blattes stehen zudem sachlichen Entgegnungen bekanntlich stets offen. — Organisierte Selbsthilfe der Musiker und künstlerische Interessen schließen einander durchaus nicht aus. Es ist aber in erster Linie anzustreben, daß die soziale Frage und die künstlerische Frage getrennt behandelt werde! Sobald es mal mit der Autorität und Disziplin im höheren Sinne vorbei ist, dann werden keine künstlerischen Großtaten mehr vollbracht werden. Wenn das Musikkomitee das Verlangen der Musiker als schwere Gefahr bezeichnet: daß „die Entscheidung über die Zusammensetzung eines Orchesters künftighin nicht von den künstlerischen Erwägungen der hierzu berufenen Faktoren, sondern von rein sozialen der Musiker selbst, die in eigener Sache richten, abhängen solle", so muß man dem vollständig beipflichten. Solche Forderungen kann man nicht unterstützen, ohne einen ganzen Kunstzweig dem Untergang zu weihen. Wenn die Musiker darauf weiter beharren, dann ist es beim besten Willen und bei aller Anerkennung der berechtigten Wünsche nach Verbesserung ihrer Lage nicht mehr möglich, mit ihnen zu gehen. Sie müßten sich damit die Sympathien verscherzen. Ein konkretes Beispiel: Gesetzt den Fall, das Tonkünstler-Orchester hätte erklärt, für das bisherige Honorar könne es den, sicher anstrengenden und verantwortungsvollen Dienst in der Ausstellung nicht übernehmen, so wäre ohne Zweifel eine Einigung zustande gekommen. Denn selbst wenn die Leitung nicht hätte nachgeben wollen, hätte sie in diesem Falle müssen. Aber wenn das Orchester kommt und sagt, die und die Bläser dürfen nicht entlassen werden, trotzdem die Dirigenten erklärt haben, sie nicht brauchen zu können, überhaupt darf nur unser Orchester und zwar in der und der Stärke engagiert werden, sonst verhängen wir die Sperre, so ist das keine künstlerische Angelegenheit mehr. Und dann lieber gar nicht! Es ist eben ein tatsächlicher Unterschied zwischen künstlerischen und bürgerlichen Berufen vorhanden. Steht unser Zeitalter glücklicherweise auf dem Standpunkt, die Minderbegabten nicht als Tschandala-Leute zu betrachten und auszustoßen, gewähren Humanität und Kameradschaftsgefühl auch den weniger Geschickten und Leistungsfähigen in den bürgerlichen Betrieben ihr Recht auf Arbeit, so stehen die Dinge, wie absolut nicht geleugnet werden kann, in der Kunst anders. In unserem Falle hat jedes Mitglied, zumal von den Bläsern, eine individuelle Stellung, einen verantwortlichen Posten, den es einfach ausfüllen muß, sollen anders überhaupt künstlerische Leistungen erzielt werden. Die Konsequenzen daraus ergeben sich von selber. Welcher Fachmusiker möchte dagegen im Ernst auftreten?

Das Ausstellungskomitee ist, wie das Tonkünstler-Orchester zugestehen wird, den Musikern entgegengekommen. Sie wollten auch 32 Mitglieder des Orchesters als Grundstock für die Ausstellungskapelle engagieren. Es stehen dem Komitee Leute nahe, die, wie Paul Marsop, als erste in der breiteren Oeffentlichkeit für die wirtschaftliche Besserstellung der Musiker eingetreten sind. Waren Dirigenten und Orchestermitglieder bisher Feinde? Gehören sie nicht zusammen wie Leib und Seele? Ist nicht einer auf den andern angewiesen? Erkennen die Musiker wirklich nicht, daß sie sich in künstlerischen Dingen unbedingt fügen müssen? Darum sollte das Münchner Tonkünstler-Orchester den künstlerisch-berechtigten Forderungen des Komitees nachgeben und versuchen, ob die Sache nicht wieder ins reine gebracht werden kann. Sie würden kaum einer hochmütigen Ablehnung begegnen. Vielleicht würde man ihnen sogar noch das eine oder das andere bewilligen. Es ist zwar spät, aber wohl noch nicht zu spät. Die Mitglieder des ehemaligen Kaim-Orchesters haben öffentlich zugegeben, daß sie sich mit ihrer Demonstration gegen die Kritik ins Unrecht gesetzt hätten. Dies Eingeständnis zeugt von Charakter und Mut, und es soll den Musikern nicht vergessen werden. Was aber hindert sie, nun auch zum zweiten Male zuzugestehen, daß sie, soweit wie gesagt künstlerische Fragen in Betracht kommen, mit der Wahl ihrer Mittel auf falschem Wege sind? Darum Friede und Verständigung in dem Punkte, um den der Kampf niemals im Namen der Vernunft und Moral im höheren Sinne geführt werden kann und deshalb auch nicht zum Siege führen wird. Seien wir alle, die wir uns Künstler nennen, Freunde, Streiter für eine große Sache, für unsere Kunst. Und darum ein Wort in letzter Stunde, ein Wort unseres Mozart: „Brüder, reicht die Hand zum Bunde!"

O. K.

Raoul Laparra: „La Habanera".

Musikdrama in 3 Aufzügen.

Uraufführung in der Komischen Oper in Paris, den 26. Februar.

La Habanera, die Erstlingsoper Raoul Laparras, fesselt unser Interesse durch die vorzügliche bildliche und musikalische Darstellung des südlichen Volkslebens. Alle Elemente des Werkes, Text, Musik und Dekorationen versetzen uns von Anfang bis Ende in eine warme, leuchtende und charakteristische Atmosphäre, in der eine üppige, sinnenbetörende Natur in Uebereinstimmung mit den Passionen des Menschen ein harmonisches Ganzes bildet.

Das Drama spielt sich in Kastilien ab, in jener Gegend Spaniens, wo der Tanz nicht nur ein Vergnügen, sondern ein Lebensbedürfnis und eine Lockspeise der Liebe ist. La Habanera begleitet uns durch die ganze Oper, bald in freudigen, bald in traurigen Akzenten; sie scheint förmlich aus der Erde zu quillen in dem Land, wo jeder Bauer tanzt und sich auch immer ein Blinder findet, um zum Tanze aufzuspielen. Die Handlung ist einfach:

Die Glocken läuten im Dorf; die Sonne leuchtet im blauen Mittagshimmel. Pedro soll heute seine schöne Geliebte Pilar heiraten. Ramon, sein Bruder, hegt für das junge Mädchen eine heimliche Liebe. Er hat lange dagegen gekämpft und ist heute ganz erschöpft; der Wein und das unbewußte Scherzen und Tändeln seiner zukünftigen Schwägerin trüben sein Gehirn. In der Gasse ertönt verlockende Tanzmusik. Pilar eilt hinunter; Pedro will ihr folgen; wird von Ramon daran gehindert. Es entsteht ein Streit und Pedro fällt unter dem Dolchstoß Ramons, droht aber sterbend, ihm über das Jahr als Vision zu erscheinen. Der Täter wird nicht entdeckt, da die Brüder sich bis vor kurzem in Liebe zugetan waren.

Im 2. Akt erleuchtet der blasse Schein des Mondes den Hof des väterlichen Hauses Ramons. Die Trauerfamilie ist dort versammelt. Ein Jahr weniger ein Tag ist seit dem Morde vergangen. Pilar soll morgen Ramon heiraten, aber sie ist das frohe, lebensfreudige Mädchen nicht mehr, und Ramon, ein gebrochener, von Gewissensbissen geplagter Mann, gedenkt mit Entsetzen der brüderlichen Drohung. — An der Haustüre klopft es; fremde Blinde bitten um ein Nachtlager und werden eingelassen. Es ist ein düsteres Bild, das an Gorkis Nachtasyl erinnert. Zum Dank für die gebotene Gastfreundschaft spielen die Blinden dem Hausgesinde zum Tanze auf: es erklingt die alte Weise der Habanera. Und mit den Klängen erscheint das Gespenst Pedros. Nur dem Bruder sichtbar, nur seinem Ohre vernehmbar, verkündigt es ihm, daß Pilar dem Tode geweiht ist, wenn er, Ramon, vor der Heirat seine Untat nicht offen gesteht.

Der 3. Akt spielt auf dem Kirchhofe. Pilar, die am Grabe Pedros gebetet hat, läßt ihre Gedanken in eine lichte Ferne schweifen. Ramon, in entsetzlichem Seelenkampfe, will sprechen und bringt das Geständnis nicht über die Lippen. Auf den Gräbern liegt das tote Herbstlaub; die Sonne sinkt hinter die braungelben Hügel; ein Begräbnis zieht durch den Gottesacker; Trauerpsalmen ertönen. Die Dämmerung bricht herein; langsam verglühen die Totenlämpchen ringsherum. Alles schweigt. Am Himmel fangen Sterne an zu flimmern. Es erklingt durch die Stille der Nacht ein leises, sich stetig wiederholendes Läuten: das Totenglöcklein. Ramon beugt sich über Pilar, will sie fortziehen und faßt eine Leiche. Wahnsinn umnachtet ihn, tastend schleicht er von dannen, während in der Ferne die klagenden Töne der Habanera vernehmbar sind.

Raoul Laparra, der Komponist der Oper, ist zugleich auch der Verfasser des Librettos. Er ist 31 Jahre alt. 1903 gewann er den Prix de Rome des Institut de France. Sein erstes Bühnenwerk kann noch keinen Anspruch auf ein Meisterwerk erheben, läßt aber für die Zukunft Gutes hoffen. Das Motiv der Habanera ist vom Künstler mit wirklicher Geschicklichkeit, auf natürliche, flüssige Weise behandelt worden. Nirgends lenkt ein übermäßiger Klangeffekt die Aufmerksam-

keit von der Handlung ab. Laparra scheint kein Jünger Wagners werden zu wollen; daß er ihn aber als einen hohen Meister ehrt, bezeugen seine Worte: „Wagners Werk wird seinen Einfluß weiter ausüben, weil es ewige Wahrheiten wiederholt"... Wenn es dem Komponisten in der Zukunft gelingen sollte, neue Auswege zu finden, seinen Horizont zu erweitern, die Musik keine zu untergeordnete Rolle spielen zu lassen, — wenn zugleich der Textdichter in der Behandlung seiner Stoffe mehr Natürlichkeit walten lassen wollte in Situationen, die des mystischen Elementes gar nicht bedürfen, um ergreifend zu wirken, — so wird dem begabten, nach hohen Zielen strebenden Musiker der Erfolg nicht fehlen.

Die Aufführung ließ nichts zu wünschen übrig. Die Solisten, Séveilhac (Ramon), Demellier (Pilar), Salignac und Vieuille zeichneten sich durch feines musikalisches Verständnis aus und bemühten sich mit Eifer um das Werk. Dekorationen und Kostüme sind außerordentlich geschmackvoll, und selten hat ein Werk auf einer Pariser Bühne ein so allseitiges Lob verdient und erzielt.

Am selben Abend fand auch die Premiere eines Einakters „Gyslaine" statt, dessen Handlung im 11. Jahrhundert spielt. Der erst 23 Jahre alte Komponist Marcel Bertrand ist noch sehr unerfahren. Einige gefällige Stellen vermögen dem Werke, dem es an musikalischer Originalität fehlt, nicht dauernden Wert zu verleihen.

* * *

Raoul Laparra, der junge Komponist, geboren in Bordeaux, 13. Mai 1876, dessen Bild wir heute veröffentlichen, wohnte im Jahre 1900 dem Allerheiligenfeste in Madrid bei und folgte u. a. der Volksmenge auf den Kirchhof von San Isiro. Die stimmungsvolle Feier, die Traurigkeit des Ortes, die flackernden Totenampeln auf den Gräbern, die Gestalten der trauernden Frauen, die bei der hereinbrechenden Dämmerung schattenhaft und lautlos kamen und verschwanden, machten so lebhaften Eindruck auf ihn, daß er den Gedanken, aus dem Gesehenen eine Szene für ein lyrisches Drama zu schreiben, nicht mehr los wurde. Er verbrachte damals 6 Monate in Madrid. 3 Jahre später kehrte er nach Spanien zurück, ließ sich in Burgos nieder, erlernte den dortigen Dialekt, lebte das Leben des Volkes und hatte reichlich Gelegenheit, die Sitten und Gebräuche des Landes kennen zu lernen. Laparras Name ist spanisch; er selbst glaubt, von einer alten spanischen Familie abzustammen und schreibt die Leichtigkeit, womit er diese Sprache erlernte, diesem wahrscheinlichen Umstand zu. Die schon gesammelten literarischen und musikalischen Skizzen bekamen nach und nach Leben und Form, und die Oper erhielt ihre letzte Ausarbeitung, sowie den Titel La Habanera. Das Textbuch war ursprünglich spanisch geschrieben, viele Lokalausdrücke sind im übersetzten französischen Text geblieben. Die populäre Form der kleinen Operetten, Zarzuelas genannt, schien dem Künstler anziehend und dankbar; er wollte ein Zarzuelero werden.

Es wurde gesagt, die Handlung der Habanera beruhe auf einer bestimmten Tatsache. Dem ist nicht so; die dramatische Episode von Pedros Erdolchung ist eine persönliche Erfindung des Librettisten. Ein kleiner Umstand zeigt, welche künstlerische Sorgfalt der Komponist dem Werke angedeihen ließ: der Direktor der komischen Oper, Albert Carré, der Dekorationenmaler Jambon und William Laparra, der Bruder des Musikers, begaben sich nach Burgos, um selbst alle nötigen Dokumente zur Inszenierung zu sammeln. William, der 1898 den Prix de Rome für Malerei gewann, zeichnete die Kostüme. Dieser Künstler arbeitet gegenwärtig in seinem Atelier an einem dekorativen Panneau „Die Musik". Es stellt eine glückliche Insel inmitten des Ozeans dar. Barken, die auf den blauen Fluten segeln, eilen dem Gestade zu; sie bergen Menschen, glückliche und traurige, die im antiken Heiligtum, dem Kleinod des Eilandes, ihre Freude jubeln und ihr Leid klagen möchten. Unter dem Bilde liest man: Laetos laetitia majore ad sidera tollit Musica, secreta mulcet dulcedine maestos. Dieses schöne, ganz hellenisch gedachte Werk läßt vermuten, daß auch Raoul Laparra noch andere als nur spanische Eindrücke aufgenommen hat. Er arbeitet nunmehr an einem musikalischen Drama, dessen Handlung dem griechischen Altertum entnommen ist. Ein Aufenthalt auf der kleinen Insel Mikonos bei Delos ließ die ersten schöpferischen Gedanken keimen und das Studium der altgriechischen Vasen, Statuetten und Basreliefs wird die nötigen Dokumente für die Dekorationen liefern. **A. Boutarel** (Paris).



Raoul Laparra.
Photogr. Bills & Co., Bordeaux.

Unsere Künstler.

Sigrid Arnoldson.

Den gleichen Ehrennamen, den die glühende Bewunderung einer Welt an Jenny Lind verliehen, hat sich auch Sigrid Arnoldson ersungen. Beide ziert als Epitheton ornans der Beiname „die schwedische Nachtigall". Wenn das leichte, müheloſe Singen, „wie der Vogel singt," und zwar dazu noch die kunstvolle Art des Gesanges, die der Nachtigall unter den gefiederten Sängern (nicht Sängerinnen, denn die Ars cantandi ist in der Vogelwelt eine männliche Begleiterscheinung) ihre besondere überragende Stellung gibt, wenn diese beiden Eigenschaften das Tertium comparationis sind, dann führt Frau Arnoldson ihren Beinamen mit Recht. Sie hat sich seit geraumer Zeit unter den die italienische Gesangsweise kultivierenden Bühnensängerinnen eine feste und hervorragende Stellung errungen. Ihr Feld ist der bel canto-Gesang, speziell die Koloratur. Ein glänzendes gesangliches Können läßt ihren an sich nicht großen, aber runden und tragfähigen Sopran im günstigsten Lichte erstrahlen. Da trägt alles den Stempel leichter und sicherer Beherrschung: der müheloſe Ansatz, die Treffsicherheit, die Reinheit der Intonation, die geradezu musterhafte Atemökonomie, der verständige Ausgleich von Kopf- und Brustresonanz. Die Künstlerin bringt einen Triller, den sie nach Belieben an- und abschwellen kann, auch einen Kettentriller von einer Vollendung hervor, die zurzeit vielleicht einzig dastehen. Daß eine derartige Bemeisterung der Gesangstechnik einer geborenen Sangeskünstlerin — und das ist Frau Arnoldson — als Charakteristikum ihrer Singweise das technisch Gediegene und eine gewisse Noblesse aufdrückt, ist fast selbstverständlich. Was sie von vielen ihrer deutschen Kolleginnen unterscheidet, das ist das Legato, jene wunderbare Verbindung der einzelnen Töne, jene prachtvolle und weiche Linie der Tonbögen, die den Sängern (auch den deutschen) früherer Zeit geläufig war, die noch heute der und jener in der italienischen Methode und bewährten Tradition herangewachsene Sänger hat und übt. So namentlich Caruso, der Legatosänger par excellence, in einem gewissen Gegensatz zu Alessandro Bonci, der seine tiefsten Wirkungen mit dem Portament hervorbringt. Erst in letzter Zeit hatten wir in Stuttgart Gelegenheit, Sigrid Arnoldson in drei ihrer berühmtesten Partien zu hören, als Mignon, die bekanntlich ihre Paraderolle ist, als Carmen und Traviata. Gerade als Violetta zeigte sie ihre ausgezeichnete Gesangskunst, bei der namentlich die absolut gleichmäßige Ausbildung aller Lagen auffiel. Dabei steht ihr ein hohes Maß von Schauspielfertigkeit zur Seite. Berühmt sind ihre Toiletten: dernier cri de Paris. Und alles in allem bei ihr: Stil der Grand Opéra. Das in deutschem Sinn Gemütvolle, auch das wahrhaft Temperamentvolle, jene Naturlaute, die der innerlich leidenschaftliche Künstler im Moment der Ekstase künstlerisch veredelt hervorbringt und alles mit zwingender Gewalt in den Bann der von ihm verkörperten Figur zwingt, sind ihr freilich nicht gegeben. Aber das Anmutsvolle, Heitere und Liebenswürdige liegen ihr, die durch eine sehr graziöse Erscheinung aufs beste unterstützt wird, vorzüglich. Wer je ihre Rosine gesehen und gehört hat, wird mir gewiß beistimmen.

Wie aus ihrem Beinamen hervorgeht, ist Sigrid Arnoldson, verehelichte Fischhof, Schwedin. In Stockholm hat sie am 20. März 1869 ihre reizenden Augen für diese Welt aufgeschlagen. Gesangsunterricht genoß sie bei der berühmten italienischen Sanges- und Lehrmeisterin Artôt in Berlin, später bei Maurice Strakosch in Paris. Auf ihren Gastspielreisen, die sie durch ganz Europa und Amerika führten, feierte sie stets große Triumphe. Ihr Auftreten ist heute noch überall ein musikalisches Ereignis. Eine besondere Anziehungskraft hat von jeher Paris auf die Künstlerin ausgeübt, wo sie auch gegenwärtig lebt. Alljährlich wirkt sie einige Monate an der Italienischen Oper in St. Petersburg, wo sie soeben als Margarete in Gounods Faust einen großartigen Erfolg hatte, und ab und zu kommt sie zu uns nach Deutschland und zeigt uns, wie herrlich weit wir es in der Kunst des Singens gebracht haben.

Eugen Honold (Stuttgart).

Kritische Rundschau.

Dresden. Unsere Hofoper hat uns nicht mit Novitäten verwöhnt, im ganzen Winter nicht, über „Acté“ wurde besonders berichtet. Seit dem 16. Februar, wo Burrian den Nero als sogen. Abschiedsvorstellung vor seinem dreimonatigen Urlaub singen sollte, dann aber wegen Heiserkeit absagen mußte, hat man nichts mehr von der Manénschen Oper gehört. Dagegen behauptet sich d'Alberts Musikdrama „Tiefland“ erfreulicherweise im Spielplan. Das eminent wirkungsvolle Werk hat außer in Berlin in wenigen Städten den gleichen Erfolg erzielt, wie in Dresden. Die nächsten Neuheiten werden heiterer Art sein. „Zierpuppen“, die einaktige Oper von Dr. Anselm Gretzl (Prag), Text nach Molière von Batka, erlebt hier die Erstaufführung. Am gleichen Abend soll auch die Uraufführung eines neuen Werkes von Erik Meyer-Helmund in der Dresdner Hofoper stattfinden. Der Komponist, der mehrere Jahre in seiner Vaterstadt Petersburg gelebt hat, wohnt seit einigen Monaten wieder in unserer Stadt. Sonst ist von der Hofoper zu melden die 300. Aufführung des „Oberon“ von Weber und das dreimalige Gastspiel des Kammersängers Herold von der Kgl. Oper in Kopenhagen. Der Sänger, der von Hause aus Bildhauer ist, zählt seit langem zu den hervorragendsten dramatischen Tenoristen des Kontinents. Kaiser Wilhelm hatte ihn vor etwa drei Jahren bei einem Hofkonzert in Kopenhagen erstmalig gehört und auf Veranlassung des Monarchen gastierte er in voriger Saison an der Berliner Hofoper. Frl. Seebe wird, wie verlautet, schon im Herbst dieses Jahres aus dem Verbande der Hofoper scheiden. Man kann dies nur bedauern. Eine so vorzügliche Soubrette wird schon ihrer eminenten Vielseitigkeit wegen nicht leicht zu ersetzen sein. — Von den Konzerten der Königl. Musikalischen Kapelle in der Hofoper ist manches Interessante zu berichten. Zunächst Nicodés „Stillste Stunde“, der vierte der sechs Abschnitte aus der „Gloria-Symphonie“. Das ganze Werk erlebte bekanntlich 1905 auf der Tonkünstlerversammlung in Frankfurt a. M. seine Uraufführung. Vielleicht hätte Herr v. Schuch im Hinblick auf das etwas konservative Abonnentenpublikum besser daran getan, den dritten Abschnitt „Ein Sonnentag des Glücks“ zu wählen, worin freundlichere Bilder aufblühen und lieblichere Klänge ertönen als in der „Stillsten Stunde“, in der die „Flammenzeichen des Notschreis“ grell das „Sehnen in die Weite“ beleuchten, und in der es lange dauert, bis die „Pochenden Pulse“ sich zum frommen Ausgang des „Gelübdes“ beruhigen. Die glänzend-virtuose Ausführung der „Stillsten Stunde“ imponierte der Zuhörerschaft. Man vergaß auch nicht, daß Nicodé ein Dresdner Komponist, und rief ihn neben Herrn v. Schuch wiederholt hervor. Der 24jährige Pianist Wilhelm Backhaus und die 17jährige Violinkünstlerin Kathleen Parlow bildeten jedes für sich eine Sensation. Bisher gab Herr Backhaus schon zwei völlig ausverkaufte Klavierabende, während Miß Parlow, eine Kanadierin, die von Prof. Auer (Petersburg) ausgebildet wurde, einen Erfolg errang, wie er hier seit Kubelik nicht da war. Die junge Künstlerin verfügt über eine technische und künstlerische Reife, die in Erstaunen setzt. Das Tschaikowskysche Konzert wurde unter ihren Händen zu einer Offenbarung. Schließlich sei noch aus den Programmen der Opernhaus-Symphoniekonzerte ein hübsches, prägnant gefaßtes Orchesterstück „Karneval“ von Th. Blumer jun. genannt, das unter Hofkapellmeister Hagens Leitung einen schönen Erfolg errang. Der noch sehr junge Komponist ist ein Sohn des gleichnamigen Mitgliedes der Kgl. Kapelle und wirkt seit etwa einem Jahre als Kapellmeister am Hoftheater in Altenburg. Nächst den Symphonie-Konzerten in der Hofoper, in denen u. a. auch Lisztս herrliche „Faust-Symphonie“ nach längerer Pause wieder zu Gehör kam, bilden die Philharmonischen Konzerte der Firma F. Ries die Höhepunkte der Dresdner Musiksaison. Außer Meister Ysaye trat noch die jugendliche Violinkünstlerin Stefi Geyer, eine bevorzugte Schülerin Hubays, mit glänzendem Erfolge auf. Zum mindesten das gleiche künstlerische Interesse erregte die junge Cellistin Marguerite Caponsacchi. Die Gewerbehaus-Kapelle, die in den Philharmonischen Konzerten die Orchesterbegleitungen ausführt, brachte in den letzten Konzerten die vier, kürzlich edierten Jugend-Ouvertüren Richard Wagners zur Aufführung, von denen die „Polonia“-Ouvertüre die wirksamste ist. In den sonstigen Solisten-Konzerten, die in Dresden einander nicht minder jagen, als in übrigen Großstädten, treten zumeist die gleichen „Wandervögel“ auf, wie anderswo. Und durchweg mit ein und demselbem Programm, wofern nicht aus irgend welchen Gründen eine besondere Auswahl getroffen wurde. Ein Statistiker könnte aus dem Vergleichen der Programme der Klavier- oder Liederabende interessante Schlüsse ziehen, vielleicht aber auch würde er staunen, wie wenig Abwechslung im allgemeinen hier geboten wird. Zu den auswärtigen Instrumental- und Gesangsvirtuosen, die aufzuzählen kaum möglich, treten die einheimischen, die alljährlich einmal ein Konzert veranstalten und hier ihre „Gemeinde“ um sich versammeln. Ein besonderes Verdienst erwirbt sich Herr Prof. Bertrand Roth durch die Veranstaltung von Sonntags-Matineen (alle 14 Tage bis drei Wochen) im eigenen Musiksalon. Hier bringt der geschätzte Pianist vorwiegend solche Werke, die sich noch nicht durchzusetzen verstanden, oder deren Schöpfer noch wenig bekannt sind. Diese Aufführungen, die Prof. Roth mit erheblichen pekuniären Opfern ermöglicht, haben sich allmählich zu wesentlichen Bestandteilen im Dresdner Musikleben ausgebildet. Besonders bei der 100. Aufführung (die letzte war die 108.) wurden Herrn Prof. Roth, der auch als Liederkomponist Schätzenswertes leistet, stürmische Ovationen dargebracht. (Schluß folgt.)

Heinr. Platzbecker.



Sigrid Arnoldson als Manon.
Neueste Aufnahme von Reutlinger, Paris.

* * *

New York. Die Saison unserer Metropole hat ihren Höhepunkt erreicht. (Der Bericht ist am 1. März geschrieben. Red.) Von den viel beklagten schlechten Zeiten ist nicht viel zu spüren, denn sowohl die Konzertsäle wie die beiden Opernhäuser erfreuen sich eines ausgezeichneten Besuches. Letztere pflegen sogar regelmäßig ausverkauft zu sein, wenn Caruso oder Frau Tetrazzini auftritt. Ersterer hat im „Metropolitan-Opernhause“ noch nichts von seiner Anziehungskraft verloren. Es ist den meisten Verehrern dieses großen Tenoristen ziemlich gleich, in welcher Rolle er erscheint. Der Name Caruso allein hat suggestive Wirkung. Der Künstler besitzt ein wundervolles, etwas dunkel gefärbtes Organ und eine vorzügliche Schulung, so daß es immer ein Genuß ist, den berühmten „star“ zu hören. Freilich ist das Repertoire durch die Bevorzugung einzelner Kassenmagnete an unserem großen Kunsttempel am Broadway recht einseitig. Die einzige Novität in dieser Saison war „Adriana Lecouvreur“ von Francesco Cilea, eine Oper, die trotz mancher hübschen Einzelheiten und einer vorzüglichen Wiedergabe sich nicht auf dem Repertoire zu halten vermochte. Wenn Mascagnis „Iris“ nach mehrjähriger Pause einige Wiederholungen erlebte, so lag das an der geradezu märchenhaft schönen Inszenierung, die allein den Besuch lohnte. Boitos Mefistofele, ebenfalls seit Jahren hier nicht mehr gegeben, hatte man in Rücksicht auf den russischen Bassisten Schaleapin aufs Repertoire gesetzt und diesem bedeutenden Darsteller gelang es, das wenig erfreuliche Machwerk lebensfähig erscheinen zu lassen. Leider hat der russische Gast in anderen Partien nicht den hervorragenden Eindruck gemacht. Sein Basilio in Rossinis Barbier war stark karikiert, desgleichen die Verkörperung Leporellos in Mozarts Don Juan. Puccini war der bevorzugte Komponist des Winters. Der italienische Meister erfreut sich hier seit seinem Besuch im vorigen Jahre großer Beliebtheit, außerdem enthält jede seiner vier hier populären Schöpfungen: Manon Lescaut, Bohême, Tosca und Madame Butterfly, eine dankbare Caruso-Rolle und weiß durch krasse oder sogar rohe Effekte, sowohl dramatischer wie musikalischer Natur, die Nerven gehörig zu attackieren. Man konnte es daher als eine Erlösung betrachten, als durch Gustav Mahlers Erscheinen dem übertrieben häufigen Servieren italienischer verwürzter

Kost ein Hemmschuh gesetzt wurde. Mahlers Tätigkeit am Metropolitan-Opernhaus ist von unabsehbarem Nutzen für die Zukunft, um so mehr als es gelungen ist, diesen hochgenialen Dirigenten für mehrere Jahre zu verpflichten. Hatte schon sein Debüt am Neujahrstage, wo wir eine wunderbare Tristan-Vorstellung erleben konnten, mit Heinrich Knote in der Titelrolle und Frau Fremstad als Isolde, ungeheuren Beifall erregt und schien damit der dauernde Erfolg besiegelt, so wirkte der bald darauf gegebene „Don Juan" wie eine Offenbarung. Die Schwierigkeiten, eine stilvolle Aufführung herauszubringen, waren enorm. Die Hauptdarsteller sprechen originaliter alle eine andere Muttersprache, nämlich Bonci und Scotti — italienisch, Schaleapin — russisch, Frau Eames und Herr Blaß — englisch, Frau Gadski — deutsch, Frau Sembrich — polnisch und Herr Dufrische französisch. Mahler zwang sie alle unter sein Szepter. Da gab es kein „Sichwohlseinlassen" und „Nesterbauen" auf effektvollen hohen Noten, wie es die Italiener nie lassen können. Unter den Sängern tat sich besonders Herr Bonci als Octavio hervor, wie überhaupt das Ensemble brillant zu nennen war. Und nun erst das Orchester! Niemals zu laut, dabei aber immer klangschön und blühend im Kolorit, von unnachahmlicher Präzision. Mahler behandelt das Orchester wie ein großes Instrument, wie anderseits das Cembalo, worauf der Dirigent selbst die Rezitative begleitete, unter seinen Händen schier orchestrale Wirkungen schuf, so daß sich der Uebergang vom Cembal zum Orchester und umgekehrt sehr natürlich vollzieht. Das Instrument, das in der Größe eines Konzertflügels extra für diese Vorstellung gebaut war, wirkte ganz prächtig. Für den Monat März waren den New Yorkern noch Fidelio und Freischütz unter Mahlers Regiment versprochen worden, womit eine große Unterlassungssünde endlich gut gemacht wird. Es gehört mit zu den Schattenseiten des vornehmen Kunstinstituts, daß das Repertoire nicht nach rein künstlerischen Grundsätzen aufgestellt wird und daher manche Kunstwerke, wenn sie sich nicht als glänzende Kassenerfolge erwiesen, einfach im Archiv schlummern und bei vielen anderen gar nicht einmal der Versuch gemacht wird, sie ans Lampenlicht zu ziehen. So scheint es Deutschen gewiß unbegreiflich, daß Weber hier so gut wie unbekannt ist, Marschner, Lortzing, Holstein, Kienzl, Götz und, wenn man will, Neßler hier kaum den Namen nach bekannt sind. Dafür wird man mit Gounod, Verdi und Puccini fast totgefüttert, so daß die deutschen Tondramen, von denen man gewöhnlich nur Wagner gibt, wie eine Erbauung wirken. Anderseits muß betont werden, daß ein solch großes Ensemble, das es ermöglicht, die Werke der verschiedenen Komponisten in ihrer Ursprache deutsch, italienisch und französisch und jedes Mal unter einem Kapellmeister dieser Nationalität, in solch großartiger Qualität (und meistens für jede Partie mehrfach besetzt) nirgends in der Welt vereinigt gefunden werden kann. Manche Künstler singen in mehreren Sprachen. Außer Frl. Farrar, Frau Eames u. a. zeichnet sich besonders Herr Dippel durch diese Vielseitigkeit aus. Der Künstler hat auch in dieser Saison mehrere Male durch seine Schlagfertigkeit die Oper retten können und man darf dem zukünftigen Direktor, der von über hundert Partien genau weiß, „wie's gemacht wird", wohl das größte Vertrauen entgegenbringen und die Hoffnung hegen, daß unsere herrliche deutsche Kunst in Zukunft minder stiefmütterlich behandelt werden wird. — Oskar Hammersteins Konkurrenzunternehmen, das „Manhattan Opernhaus", das nur etwas mehr als ein Kilometer von dem anderen Hause entfernt ist, hat sich auch in dieser zweiten Saison als außerordentlich erfolgreich erwiesen. Herr Hammerstein hat fast immer eine glückliche Hand, sowohl was die Auswahl der Kräfte, wie auch die neuen Opernerscheinungen betrifft. Deutsche Kunst wird allerdings in diesem Kunsttempel nicht gepflegt, außer in den Sonntagskonzerten, wo zuweilen sogar größere Orchesterwerke Wagners mit bemerkenswertem Geschick von dem italienischen Kapellmeister herausgebracht werden. Von den Neuaufführungen, die überhaupt zuerst in Amerika aufgeführt wurden, verdient zunächst „Thaïs" von Massenet erwähnt zu werden. Diese hochinteressante Schöpfung, deren feinsinnige mit fast deutscher Gediegenheit gearbeitete Musik, hat hier dank der gesanglich durchaus tüchtigen, schauspielerisch unübertrefflichen Leistung Frl. Mary Gardens, einer geborenen Amerikanerin, die aber in Paris erzogen wurde und in ihrer ganzen Künstlerschaft durchaus französisch erscheint, in der Titelrolle, und des vorzüglichen Baritons Renaud, als Athanael, der darstellerisch überhaupt seinesgleichen sucht, einen durchschlagenden Erfolg errungen. Noch zwei andere Werke verdanken Mary Gardens wundervoller Verkörperung der Hauptfigur ihren hiesigen nachhaltigen Sukzeß: Charpentiers Louise sowie Pelléas und Mélisande von Claude Debussy. In ersterem Werk, dessen Musik neben vielem Ueberkünstelten auch überall die feine Arbeit verrät, war es neben der Titelheldin der brillante Tenor Charles Dalmores, welcher den Geliebten der Louise gab, und durch sein goldiges Organ, das niemals versagt, und durch lebenswahre Darstellung sich zum Liebling der Hammersteinler gemacht hat. Die Debussysche Schöpfung, zu deren fast vollendeter Wiedergabe der nimmer rastende Direktor zwei Künstler, den Tenor Perier (Pelléas) und Hector Dufranne als Goland, einen ganz wundervollen Bariton, importiert hatte, ist besonders, wenn die szenische Ausstattung der zwölf Bilder in solcher Vollendung geschieht, dem Auge eine Erquickung. Die Musik, wenn dieses Getöne überhaupt diesen Titel verdient (?) hat kein Rückgrat. Mit Ausnahme weniger lichter Momente, wo man mal einen reinen Dreiklang hört, entbehrt die Schöpfung jeder melodischen Linie und leistet sich an qualvollen Dissonanzen, unvorbereiteten Mißklängen, ganzen Horden alterierter Akkorde usw. das Undenkbarste. Die Instrumentation ist berauschend. Zwei weitere Novitäten waren erstlich Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen", die hier auch, wie drüben bei Ihnen, ja überall durchschlagen, und „Siberia" von Giordano. Hier hat der Komponist mit Geschick russische Volksmelodien verwendet und dadurch dem bei Hammerstein immer vorzüglichen Chor Gelegenheit gegeben, im Verein mit den Darstellern, die ihr Bestes taten, ohne daß dieses Mal ein Hauptstar beteiligt war, sehr lebensvolle Bilder zu schaffen. Der zweite Akt ist besonders ergreifend. Mit dem seit Mitte Januar währenden Gastspiel von Frau Luisa Tetrazzini, die in älteren Opern wie Traviata, Rigoletto, Lucia, Dinorah auftrat und durch ihre phänomenale Koloraturkunst und schier unheimliche Höhe, ist es Herrn Hammerstein gelungen, sich stets volle Häuser zu schaffen. Bei den ersten Vorstellungen des berühmten Gastes war das Theater bis unters Dach gefüllt, daß der bekannte Apfel tatsächlich kaum zur Erde hätte fallen können. In Maestro Campanini, der fast sämtliche Opern dirigiert, Sonnabend gewöhnlich zwei, hat das Manhattan Opernhaus einen äußerst fähigen und feinfühligen Dirigenten, dem ein großer Teil des Erfolges zu danken ist, welcher dem jungen Unternehmen von Anfang an zur Seite stand. Soviel heute über die Oper; im nächsten Bericht möge eine Revue über unser überreiches Konzertleben folgen. Hermann Spielter.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Roderich v. Mojsisovics' „Serenade" für Streichtrio op. 21 hat am 9. März ihre erfolgreiche Uraufführung durch Musikdirektor Kundigraber u. Gen. in Aschaffenburg erlebt. Desselben Komponisten „Romantische Orgelphantasie" op. 9 brachte Albert Jockisch am 15. März in der reformierten Kirche zu Leipzig zur Aufführung.

— „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius ist nunmehr auch von der Breslauer Singakademie in Konzertform unter Leitung von Dr. Georg Dohrn aufgeführt worden.

— „Das ewige Feuer", Oper in einem Akt von Richard Wetz, ist im Hamburger Stadttheater aufgeführt worden.

— Aus Heidelberg schreibt man uns: Den Abschluß der Bachvereins-Konzerte bildete die Aufführung von Beethovens Missa solemnis, der Bachs Präludium und Fuge in Es, von Philipp Wolfrum meisterhaft interpretiert, voranging. Wie gewöhnlich, so war auch diesmal die Aufführung des mächtigen Werkes mit großer Sorgfalt vorbereitet und glückte im Chor und Orchester gut, während die Solopartien ziemlich zu wünschen übrig ließen. — Die Kammermusiksaison beschloß das Post-Quartett (Max Post mit drei Brüdern), die einen Haydn, Brahms und Beethoven in ausgezeichnetem, belebtem Zusammenspiel und großer Tonschönheit vortrugen und einen sich immer steigernden Beifall errangen. H.

— Aus Koblenz wird vom 3. März geschrieben: Im Stadttheater erlebte gestern das „Mysterium": „Die heilige Katharina von Siena" von Alice Liebling, Musik von Georg Liebling, seine Uraufführung. In der Handlung wird die Legende der hl. Katharina erzählt. Das Koblenzer Sonntagspublikum nahm das Stück beifällig auf.

— Aus Anlaß der Enthüllung des „Bach-Denkmals" in Leipzig veranstaltet das „Denkmalskomitee" ein dreitägiges Musikfest in den Tagen vom 16.—18. Mai 1908 unter Mitwirkung des Thomanerchors, des Bach-Vereins und des städtischen (Gewandhaus-) Orchesters.

— Lehárs Operette „Der Mann mit den drei Frauen" hat ihre erste Aufführung in Deutschland im Magdeburger Wilhelm-Theater erlebt. Nach dem, was man hört, scheint es dem Manne mit den drei Frauen nicht ganz so glänzend zu gehen wie der lustigen Witwe — wie auch wohl begreiflich!

— In Mannheim hat die achte, dem Andenken Wagners gewidmete musikalische Akademie das Parsifal-Vorspiel gebracht, die fünf Gesänge, die Frau Preuse-Matzenauer ausgezeichnet vortrug, und Beethovens Neunte, die von Kutzschbach gut ausgearbeitet war und schwungvoll dirigiert wurde. Im letzten Philharmonischen Konzert unter Gaulé wurde Ysaye, der Viottis a moll- und Bruchs Konzert spielte, sehr gefeiert. Im Schlußkonzert des Schuster-Quartetts, in dem Frau Marx-Kirsch mitwirkte, wurde Volkmar Andreäs op. 9 erstmals aufgeführt, ein Werk, dem es an straffem Aufbau und logischem Zusammenhang fehlt, wenn auch einzelne Teile gut gelungen sind. Einen bedeutenden Fortschritt gegen früher bewies das neugegründete Hesse-Quartett. — Die Hochschule für Musik veranstaltete nachträglich zu Ehren des 70. Geburtstages Max Bruchs eine Feier, die von Direktor Karl Zuschneid sorgfältig vorbereitet und geleitet, durch eine verständige Auswahl ein charakteristisches Bild von dem Schaffen und der Eigenart des Komponisten gab und zeigte, mit wieviel Ernst und Erfolg in dieser Anstalt gearbeitet wird. H.

— In Mannheim hat Herr A. Hörnlein unter Mitwirkung von Anny Böckel (Violine) und des „Vereins für klassische Kirchenmusik" ein Orgelkonzert gegeben, dessen Programm lautete: „Parallele Kompositionen von Seb. Bach und Max Reger".

— Aus Saarbrücken schreibt man uns: In dem Konzert der „Gesellschaft der Musikfreunde" haben Halir, Dechert und G. Schumann mit seltener Vollendung Schuberts B dur-Trio und den 3. und 4. Satz aus G. Schumanns F dur-Trio gespielt. Dem Andenken Joachims widmete Halir die Romanze aus dem Ungarischen Konzert und den g moll-Tanz von Brahms-Joachim. An Stelle von Messchaert sang Felix Senius aus Petersburg Beethovens Liederkreis

„An die ferne Geliebte", sowie Lieder von Schubert und H. Wolf. Das nächste Konzert bringt u. a. „Vita Nuova" von Wolf-Ferrari. — Am 28. Mai wird R. Strauß mit dem Philharmonischen Orchester hier konzertieren. K. Kayser.

— An künstlerischer Ausbeute in Schwerin im Februar sind zu erwähnen im Perzina-Saal ein Konzert des Pianisten Leonid Kreutzer, St. Petersburg, mit der Konzertsängerin Frl. Klara Erler aus Berlin. Beide Künstler boten einwandfreie Leistungen, die das Prädikat I verdienen. Zu erwähnen ist ferner die erste populäre Sonntags-Matinee in demselben Saal, die der Erinnerung an Richard Wagner gewidmet war und in der Prof. Dr. Golther aus Rostock die Gedächtnisrede hielt. Eine Kunstnovize, Frl. Sommerfeld aus Berlin, Schülerin von Prof. Martin Krause, spielte mit sicherer Technik und reichem Verständnis Wagners Trauerklänge, Einzug der Götter in Walhall von Liszt und Isoldes Liebestod. Dazwischen standen Wagners 5 Gedichte, die durch Frl. von Detmering mit Frau Hofopernsänger Kraze am Flügel stimmungsvoll vorgetragen wurden. R. A. Milé.

— In Weimar hat im neuen Hoftheater neben einer ausgezeichneten Neueinstudierung des Tannhäuser die Erstaufführung der Oper „Othello" von Verdi stattgefunden, deren Schönheiten durch Peter Raabe zu wundervollem Erklingen kamen. Wachsendem Interesse begegnen auch die Abonnementskonzerte der Hofkapelle, die mit der c moll-Symphonie von Beethoven wahre Triumphe feierte. Als Neuheit brachte der neue Hofkapellmeister das Melodram „Das klagende Lied" (Dichtung von Martin Greif) mit der Musik von Gustav Lewin. — Die Kammermusik war vertreten durch die Brüsseler, deren vollendetes Spiel Bewunderung erregte, und durch ausgezeichnete Darbietungen unseres einheimischen Krasselt-Quartetts; auf vokalem Gebiet erregte u. a. die Gesangskunst Susanne Dessoirs ungewöhnliches Interesse und allseitige Anerkennung. Zu erwähnen blieben noch die sich eines sehr regen Zuspruchs erfreuenden Konzerte der Großherzoglichen Musikschule unter Prof. Degners Leitung, in denen Symphonien von Mozart, Haydn und andere größere Werke aufgeführt wurden. Gustav Lewin.

— Aus Wiesbaden wird uns geschrieben: Unter den musikalischen Veranstaltungen der zweiten Saisonhälfte hat das Konzert des Cäcilienvereins besonderes Interesse beansprucht. Der Piernésche „Kinderkreuzzug" sprach lebhaft an: die effektvolle musikalische Illustration traf auf verständnisinnige Gemüter. Im Kurhaus hörten wir neben älteren Werken u. a. das stimmungsreiche „Gwendoline-vorspiel" von Chabrier und Saint-Saëns' zwar auch schon ältere aber seltener gespielte c moll-Symphonie (mit Klavier und Orgel). Ein neugegründeter „Bach-Verein" erfreute unter Direktion des Kapellmeisters Gerhard durch gelungene Wiedergabe zweier Bachscher Kantaten. Das Kurhaus-Quartett brachte in der letzten Kammermusik-Soiree ein neues „Trio" von dem hiesigen Tonkünstler F. Zech, ein frisch empfundenes Werk von gewandter Faktur, das lebhaft ansprach. Unter den Solisten erregte im Kurhaus neuerdings Aufsehen: die jugendliche Elisabeth Bokemeyer, eine Pianistin von genialischer Begabung, auf deren Entwicklung man wirklich gespannt sein darf. O. D.

— Es ist bisher nicht dementiert worden, daß Siegfried Wagner eine neue Oper unter dem Titel „Dietrich von Bern" fast vollendet habe, die ihre Uraufführung in Dresden erleben wird. — Damit wäre freilich dann eine frühere Nachricht dementiert, daß Herr Wagner resignieren wolle, wenn sein Sternengebot nicht von entscheidendem Erfolg begleitet sein sollte.

— Max Reger hat ein neues Werk, ein Trio in e moll für Violine, Violoncell und Klavier (op. 102), vollendet, das soeben seine Uraufführung im Leipziger Gewandhaus erlebt hat.

— Henri Marteau beabsichtigt zusammen mit Prof. Hugo Becker ein neues Streichquartett zu gründen, das den Namen Marteau-Becker-Quartett führen und seinen Sitz in Berlin haben soll.

* * *

— „Salome" hat in Italien weitere Erfolge zu verzeichnen. Wir lesen im „Berl. Tagbl.": Die erste Aufführung der „Salome" von Richard Strauß war für Rom ein künstlerisches Ereignis, das die gesamte Presse beherrscht. Das große Costanzi-Theater war bis auf den letzten Platz gefüllt. Das Publikum zeigte sich für die Schöpfung des Tondichters, den es erst neulich in der Accademia Santa Cecilia persönlich schätzen gelernt hatte, überaus freundlich disponiert. Nach dem Tanz der Salome wollte ein allgemeiner Beifall losbrechen, er wurde aber, um die Wirkung der Oper nicht zu stören, gedämpft. Am Schluß jedoch bereitete das Publikum den Darstellern lang andauernde, begeisterte Ovationen. Die Aufführung war hervorragend. Maëstro Mugnone dirigierte, wie in Neapel, mit Genialität. Namentlich Gemma Bellincioni wirkte als Darstellerin der Salome für die italienische Bühne wie eine künstlerische Offenbarung. Die Presse bezeichnet das Werk als eine der größten Schöpfungen der modernen Tonkunst. Die „Vita" schreibt z. B.: „Endlich nach jahrelangem Harren, jahrelangen Enttäuschungen haben wir wieder eine schöne kraftvolle Oper, ganz aus einem Gusse, wie eine griechische Bronzestatue!"

— Aus Riga wird uns geschrieben: Unser deutsches Stadttheater hat als Neuheit für uns Liszts Legende „Die heilige Elisabeth" szenisch aufgeführt. Die würdige Erstaufführung des schönen Werkes, über das ich wohl kein Wort zu verlieren brauche, wurde von unserem um unser Musikleben hochverdienten Kapellmeister Karl Ohnesorg verständnisvoll geleitet. Besonders das Orchester und der Chor waren vorzüglich. Von den Solisten ragte durch ihre poesievolle Darstellung Frl. Erhard Sedlmaier hervor. Als weitere Novität wurde eine Operette „Miß Hook von Holland" von Rubens geboten. In textlicher Beziehung ist es ein ödes Machwerk, auch musikalisch recht unbedeutend. Trotzdem hat sich die Operette, dank der hier selten gesehenen prächtigen neuen Ausstattung, was Kostüme und Dekorationen anbelangt, zu behaupten gewußt. Sehr nett waren auch die choreographischen Nummern, von unserer Ballettmeisterin M. Baldo mit Geschick einstudiert. Des weiteren gab dann der vielgewandte Otto Lamborg im ehrwürdigen Schwarzhäuptersaal zwei gut besuchte amüsante musikalisch-parodistische Soireen. Als vielversprechende Talente erwiesen sich in ihrem ersten öffentlichen Konzert die kleinen Gebrüder Max und Karl Krämer, besonders als Geiger. Was ersterer in Hubays Carmen-Phantasie, letzterer in Bruchs g moll-Konzert leistete, ist des höchsten Lobes wert. Die Kleinen haben bereits in Berlin und Leipzig mit günstigem Erfolge konzertiert. Ein Wagner-Zyklus, alle Werke des Meisters vom Rienzi bis zum Parsifal umfassend, kam trotz der ermäßigten Eintrittspreise wegen mangelhafter Beteiligung des Publikums nicht zustande. So ist nur eine einmalige Aufführung der Nibelungen-Tetralogie geplant, von der bereits „Rheingold" und „Walküre" über die Bretter gegangen sind. Otto Mutzschel.



Kunst und Künstler.

— Aufruf zur Errichtung eines Grabdenkmals für Alfred Reisenauer. Wir lesen in Nr. 1 der „Signale für die Musikalische Welt": „Der Schmerz über das allzu frühe Hinscheiden Alfred Reisenauers, dieses großen Meisters des Klavierspiels, wird noch lange in den Herzen der Tausende von Verehrern und Bewunderern seiner Kunst nachzittern. Freunde des Verstorbenen tragen sich nun mit dem schönen Gedanken, durch die Errichtung eines würdigen Grabmals auf dem stillen Friedhof seiner Vaterstadt Königsberg sein Andenken zu ehren, weil die wenigen fernstehenden Verwandten und Hinterbliebenen des Künstlers dazu nicht in der Lage sind. Wir wenden uns daher an all seine Freunde und Verehrer, kurz, an seine ganze musikalische Anhängerschaft mit der Bitte, die Verwirklichung der zuerst von seiner mütterlichen Freundin, der Frau Gräfin Josephine von Schwerin, angeregten Ehrung durch Ueberweisung eines Betrages zu ermöglichen. Die Errichtung des Grabdenkmals soll ein Ausdruck der Dankbarkeit und der Erinnerung an den heimgegangenen Künstler sein, und wenn alle, denen Reisenauer mit seinem unvergeßlichen Spiel einmal das Herz bewegt hat, ein Scherflein beitragen, wird gar bald ein schlichtes aber würdiges Denkmal den Ort zieren, wo einer der großen Söhne Königsbergs seine letzte Ruhestätte gefunden hat. Im Namen des Komitees für die Errichtung eines Grabdenkmals für Alfred Reisenauer: Josephine Gräfin Schwerin." Indem wir diesen Aufruf der „Signale" in der „Neuen Musik-Zeitung" zum Abdruck bringen, möchten wir auf diese Weise unsere völlige Uebereinstimmung mit dem schönen Gedanken dokumentieren. Wahrlich, ein Reisenauer verdient ein bleibendes Wahrzeichen in Gestalt des geplanten Denkmals. Denn er war als Künstler ebenso groß, wie als Mensch vornehm und edel. Wir bitten die Leser der „Neuen Musik-Zeitung", die auch ihrerseits ihr Scherflein zum Reisenauer-Denkmal beisteuern möchten, ihre Sendung an Herrn Hofrat Klinckerfuß in Stuttgart, Kanzleistraße 18, gelangen zu lassen.

— Von den Theatern. Auch mit dem „französischen Bayreuth" scheint's nichts zu werden. Die bekannte kunstsinnige Gräfin Greffulhe hatte die Absicht, im alten Theater des Schlosses zu Versailles wieder künstlerisches Leben zu erwecken. Mehrere Wochen im Jahre sollten Opern in glänzender Besetzung gegeben werden. Die Freunde des Planes priesen die Idee als den Beginn eines französischen Bayreuth. Mit dieser kühnen Hoffnung ist es nun vorbei. Die Majorität der mit der Prüfung der Angelegenheit betrauten Senatskommission hat sich, dem „Echo de Paris" zufolge, gegen das Projekt ausgesprochen und zwar wegen Feuergefährlichkeit.

— Von den Konservatorien. Vom Kuratorium des Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. wird uns berichtet: An Stelle des scheidenden Herrn Direktors Prof. Dr. Bernh. Scholz wird am 1. September a. c. Prof. Iwan Knorr die Direktion von Dr. Hochs Konservatorium übernehmen. Prof. Knorr hat bereits während einer Reihe von Jahren nicht nur den größten Teil der Theorie- und Kompositionsklassen unterrichtet, sondern auch die Vorschule sowie die Seminarklassen geleitet, und Herrn Prof. Scholz in Fällen von Abwesenheit in den Direktionsgeschäften des Konservatoriums vertreten. (Knorrs biographische Skizze hat die „Neue Musik-Zeitung" in Nr. 23 des 27. Jahrgangs gebracht.) — Das Wiener Konservatorium soll schon mit 1. Januar 1909 verstaatlicht werden, was eine bedeutende Besserstellung des Lehrkörpers wie auch eine Regelung der Freiplätze zur Folge hätte. Zugleich wird geplant, ihm innerhalb der nächsten zwei Jahre ein neues Heim in Verbindung mit einem großen Konzerthause zu schaffen, an dem die Gesellschaft der Musikfreunde, der Konzertverein, der Sängerhausverein und die Unterrichtsverwaltung Anteil haben sollen. A.

— Städtische Musikpflege. Zur Pflege guter Musik besonders in den weniger bemittelten Volksschichten, dann aber auch zur finanziellen Unterstützung der Nürnberger Musikkünstlerschaft hat der Magistrat in Nürnberg dem Kapellmeister Bruch (Philharmonisches Orchester) auch für diesen Sommer zu 15 Freikonzerten in den beiden städtischen Parken 3000 Mk. bewilligt.

— Vom Barmer Volkschor. Der Gründer und finanzielle Leiter des Barmer Volkschors, Fabrikant Ursprung, hat sich entschlossen, nachdem schon die Auflösung des Barmer Volkschors allgemein durch die Presse angekündigt war, die neue Lustbarkeitssteuer zunächst aus eigenen Mitteln zu entrichten, durch einen Prozeß jedoch entscheiden zu lassen, ob die Veranstaltungen des Barmer Volkschors unter den Begriff ‚Lustbarkeit' fallen und infolgedessen zu besteuern sind. Ich werde die gerichtliche Entscheidung, die von großem Interesse und auch genereller Wichtigkeit ist, unseren Lesern mitteilen. H. O.

Freikarten. Der Tonkünstlerverein München hat in einer Versammlung von konzertgebenden Künstlern und Konzertagenten gegen das Ueberhandnehmen des Freikartenunwesens Stellung genommen. Prof. Schmidt-Lindner schlug eine Besteuerung vor, die bei nur 20 Pf. pro Karte im Jahr 6000 Mk. bringen würde und deren Erträgnisse zu einem Fonds für ein Tonkünstlerheim angesammelt werden könnten. Die Freikartenausgabe soll möglichst eingeschränkt werden. Eine Resolution wurde in diesem Sinne gefaßt und ein Ausschuß zur Verfolgung der Angelegenheit gebildet. — Dies Vorgehen ist durchaus zu billigen.

— Kritiker contra Künstler. Unter diesem Kennworte war in verschiedenen Nummern dieses Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung" über Meinungsverschiedenheiten, die zwischen Kritikern und ausübenden Künstlern in Straßburg entstanden waren, von beiden Seiten debattiert worden. Heute nun geht uns folgende Erklärung aus Straßburg zu: „Ich nehme die in Nr. 3 der ‚Neuen Musik-Zeitung' enthaltene Bemerkung: ‚Kollegen' respektive ‚Amtsgenossen' von mir hätten Privatäußerungen von mir, die im vertraulichen Gespräch gefallen seien, denunziatorisch weiter verbreitet, nachdem ich mich von der Unrichtigkeit dieser Auffassung überzeugt habe, hiermit zurück."
Dr. Altmann.

— Die Schüler folgen dem Meister! Zum Fall Busoni schreibt man uns aus Wien: Der Konflikt zwischen der Direktion des Wiener Konservatoriums und dem Leiter der Klaviermeisterschule, Ferruccio Busoni, hat (wie in Nr. 11 gemeldet. Red.) damit geendigt, daß Busoni für kontraktbrüchig und seiner Stellung für verlustig erklärt worden ist. Die Direktion begründet ihr Vorgehen in einer Darstellung, in der sie ausführt, Busoni habe gleich zu Beginn seiner Lehrtätigkeit einen zweimonatlichen Urlaub genommen, hierauf einen weiteren von drei Monaten beansprucht und erklärt, seinen Schülern während dieser Zeit briefliche Ratschläge erteilen zu wollen. Um die verlorenen Stunden einzubringen, wollte er am Schluß des Schuljahrs 20 Stunden wöchentlich statt 8 geben. Als dritte Partei melden sich nun die Schüler Busonis zum Wort, die erklären, nur ihrem verehrten und geliebten Meister zuliebe aus allen Weltgegenden nach Wien gekommen zu sein und bei der Direktion alles mögliche versucht zu haben, um ihren Lehrer zu behalten. Sie seien von seiner Art begeistert gewesen, hätten sich ihm gerne angepaßt, und würden ihm nun, trotz der schweren künstlerischen und materiellen Schädigung, die ihnen aus einem Ortswechsel erwachse, auch nach Berlin folgen. L. A.

— Ein Plagiator von Talent. Aus Wien wird berichtet: In musikalischen Kreisen macht die Affäre eines musikalischen Plagiators, der die Wiener Musikwelt längere Zeit zum Narren gehalten hat, großes Aufsehen. Im Herbst 1905 kam ein junger Mann aus Württemberg namens Fritz Hahn nach Wien und erzählte, er sei in einem Kloster erzogen worden, habe aber dem Klosterleben Valet gesagt, um ausschließlich der Musik und der Komposition zu leben. Es gelang ihm, vornehme Kreise, darunter eine sehr hochstehende Dame, sowie auch die Fürstin Metternich für seine Kompositionen zu gewinnen. Er gab zwei Konzerte, in denen er seine eigenen Kompositionen vortrug, mit großem Beifall. Es wurde für ihn ein eigener Unterstützungsfonds gegründet und die Fürstin Metternich zeigte sich bereit, eine Ausgabe seiner Kompositionen zu veranstalten. Die Leogesellschaft verschaffte ihm den Posten eines Musiklehrers im Kalksburger Jesuitenkloster. Mittlerweile hat sich herausgestellt, daß Hahn ein Plagiator ist, indem er die Werke des verstorbenen Orgelkomponisten Rheinberger Note für Note abschrieb und als seine Symphonien ausgab. Die Entlarvung des Betrügers erfolgte durch den bekannten Violinvirtuosen Ondriček und einen ehemaligen Hofopernsänger. Ludwig Karpath macht die Mitteilung, daß zehn mit genauen Opuszahlen angegebene Sonaten von Rheinberger und das Konzert op. 177 von Rheinberger mit den elf Symphonien Hahns Note für Note identisch sind. Herr Hahn hat auf all die schweren Anklagen bis zum heutigen Tage nicht geantwortet. Mehrere der Plagiate sollen auch im Druck (!) erschienen sein. — Auch der Mann hat seinen „Namen".

— Die gestohlene Geige. Eugène Ysaye hat für die ihm in Petersburg entwendete Stradivariusgeige von der dortigen Gesellschaft eine Entschädigung von 30000 Rubel erhalten. Die Nachricht, die Geige sei wieder aufgefunden, war unrichtig. Man hatte Ysaye eine Fälschung unterbreitet, die er aber sofort erkannte.

— In Paris führt seit kurzem gemäß einem Beschlusse des Gemeinderates eine der Querstraßen der Rue Octave Feuillet im 16. Arrondissement den Namen „Rue Richard Wagner".

— Der „Zentral-Verband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine" veranstaltet vom 1.—15. Juni 1909 seine II. Musik-Fachausstellung in den Gesamträumen des Kristallpalastes zu Leipzig.

* * *

Personalnachrichten.

— Von einem Regisseurwechsel ist zu berichten. Der bisherige Leipziger Opernregisseur, Herr v. Wymetal, ist von Felix Weingartner als Oberregisseur an die Wiener Hofoper berufen worden. Herr v. Wymetal ist seiner Verpflichtungen gegen das Leipziger Stadttheater auf sein Ersuchen zum 1. August d. J. enthoben worden. Als neuer Leiter der Leipziger Oper wurde Oberregisseur Dr. Hans Löwenfeld vom Kgl. Hoftheater in Stuttgart verpflichtet. Baron v. Putlitz hat Herrn Dr. Löwenfeld ebenfalls freigegeben. Wer an seine Stelle tritt, ist noch nicht bekannt.

— Das zwischen Hofrat Dr. Kaim in München und Kapellmeister Georg Schnéevoigt bestehende Vertragsverhältnis ist in beiderseitigem Einverständnis gelöst worden.

— Dr. Richard Strauß ist aus der Redaktion der Wochenschrift „Morgen" ausgeschieden.

— Karl Oßke, der Organist in Frankfurt a. O., ist zum Dirigenten der Singakademie gewählt worden.

— Prof. Wilhelm Freudenberg, Chordirigent an der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin, hat seinen 70. Geburtstag gefeiert. Einer alten rheinländischen Familie entstammend, ist er am 11. März 1838 als Sohn eines Hüttenbesitzers geboren. Nach zweijährigem Studium der Theologie wandte er sich der Musik zu und studierte am Leipziger Konservatorium. Mit 24 Jahren ging er als Kapellmeister zur Bühne. 1865 ließ er sich in Wiesbaden nieder, wo er sieben Jahre lang den Cäcilienverein leitete. Nach kürzerem Aufenthalt in Berlin ging er auf je zwei Jahre nach Augsburg als Dirigent der Oper und als Theaterdirektor nach Regensburg. Seit zwölf Jahren wirkt er in Berlin; besonders pflegt er sehr erfolgreich mit seinem Chore den a cappella-Gesang. Als Komponist war der Jubilar unermüdlich tätig: er hat zehn Opern geschrieben, eine große Zahl von Liedern, Duetten, Chören, Orchesterwerken.

— Anita Essipowa zieht sich ins Privatleben zurück. Aus St. Petersburg wird uns vom 20. März geschrieben: Welche Wandlungen auch das hiesige Konservatorium der Musik durchgemacht hat, der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht bleibt immer die Intrige. Sie blüht unter der Schülerschaft und unter dem Lehrerkollegium. An ihr krankte Rubinstein und verließ infolgedessen seinen Posten als Direktor, und ihr ist auch jetzt der Abgang von Frau Essipowa zuzuschreiben. Zwar hat sie 40 Jahre lang der Kunst gedient und dürfte sich schon die wohlverdiente Ruhe gönnen. Aber ihr Spiel auf dem Abschiedskonzert bewies doch, daß nur wenige Pianistinnen sich mit ihr messen können. Auch ihre Bedeutung als Pädagogin trat in den letzten Jahren immer mehr zutage und ihre Klasse hat sich entschieden Verdienste um die Förderung des höheren Klavierspiels erworben. Wie weit die Spannung zwischen der Künstlerin und dem Konservatorium geht, erhellt aus der Tatsache, daß letzteres sich bei ihrem Abschiede recht kühl verhielt. In dem Quartett-Abend des Herzogs von Mecklenburg trat Frau Essipowa zum letztenmal auf und das Publikum bekundete, wie hoch es sie einschätzt. Hunderte gingen enttäuscht zurück, weil der Saal die Menge nicht fassen konnte. Mit herrlichem Ton und glänzender Technik brachte sie das a moll-Trio von Tschaikowsky zu Gehör und löste solch einen Sturm der Begeisterung aus, daß die Ruhe nicht eher eintrat, als bis sie noch ein paar Nummern zulegte. Im Namen des Konservatoriums überreichte Glasunow einen prächtigen Kranz und hielt eine warme Ansprache, die freudig vom Auditorium begrüßt wurde. Der Redner trat zwar offiziell auf, sprach aber aus seinem ehrlichen eigenen Empfinden heraus, wie er es immer tut. An Ovationen jeder Art fehlte es überhaupt an dem Abend nicht. Die Estrade verwandelte sich in einen Blumenhain. — Frau Essipowa hat für die Geschichte des Klavierspiels in Rußland viel geleistet, seitdem sie 1870 mit der goldenen Medaille das Petersburger Konservatorium beendet hatte. Sie machte der russischen Kunst Ehre auf ihrer ersten Tournee durch Europa und Amerika und besonders auch in Wien, wo sie bei ihrem ersten Aufenthalt die Gattin ihres früheren Lehrers Prof. Leschetizky werden sollte. Seit dem Jahre 1893 wirkte sie als Professor am Petersburger Konservatorium und ihr Name erhöhte das Prestige der Musikhochschule und zog auch viele begabte Zöglinge heran. —ny.

— Unser Mitarbeiter Rudolf Freih. Procházka ist in einer Reihe deutscher Musikzeitungen kürzlich totgesagt worden und es hat nicht an Bestellungen von Nekrologen für den geschätzten Komponisten und Musikschriftsteller gefehlt. Glücklicherweise bewahrheitet sich die Nachricht nicht. Herr Procházka hat uns zu unserer Freude die Todesnachricht eigenhändig dementiert.

— Der Violinvirtuose Jan Kubelik, der sich zurzeit in Amerika auf einer Konzerttournee befindet, für die er 80000 Dollar erhält, hat in Arizona ein Kupferbergwerk erworben. Ein Violinvirtuose als Kupfermagnat ist wohl neu.

Schluß der Redaktion am 21. März, Ausgabe dieser Nummer am 2. April, der nächsten Nummer am 23. April.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 14.

Stuttgart-Leipzig
25. April 1908.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Die Wunder der mehrstimmigen Musik.

Eine Laienpredigt von Dr. **Otto Neitzel** (Köln).

Jede gediegene Musik muß ein ziemliches Maß mehrstimmiger Bewegung entfalten, sonst erscheint sie uns fade. Auszunehmen sind namentlich in Opern die einstimmigen Gesänge, die zur Erzielung einer bestimmten Absicht unbegleitet bleiben. So ist die traurige Weise gleich zu Anfang des dritten Akts im Tristan einstimmig, um die tiefe Melancholie und Oede in Tristans vernachlässigtem Herrensitz Kareol, um sein trübes Dahindämmern auf seinem Schmerzenslager zu kennzeichnen. In der Regel wird auf die Melodie in solchen Fällen eine besondere Sorgfalt in bezug auf Charakteristik von Tonfolge und Rhythmus verwandt, damit das Fehlen der Begleitung nicht als Mangel empfunden wird.

Vor allem müssen wir uns erst über den Begriff der Mehrstimmigkeit klar werden. Sie ist mit dem, was soeben Begleitung genannt wurde, durchaus nicht immer gleichbedeutend. Die Begleitung des Es dur-Nocturnes von Chopin hat wenig Mehrstimmigkeit an sich, die seichten Salonstücke entbehren sie in einem jedes feinere musikalische Empfinden abstoßenden Maße. Zur Mehrstimmigkeit gehört, daß auch in der Begleitung melodische Elemente vorhanden sind, welche zu der führenden Melodie einen gewissen Gegensatz, zum mindesten eine Ergänzung bilden. Wir gelangen zu einer klaren Anschauung über die Mehrstimmigkeit am besten, wenn wir ihren Stammbaum, soweit ihn die Musikgeschichte aufgedeckt hat, verfolgen.*

Im Anfang der Musik finden wir bei allen Völkern, die uns bekannt geworden sind, die einstimmige Musik ohne Begleitung. Das, was heute die Bauerndirnen auf dem Felde scheinbar instinktiv tun, daß sie nämlich zu einer Oberstimme eine zweite Stimme hinzufügen, ist in Wahrheit eine Errungenschaft abendländischer musikalischer Kultur. Damit nun der Sänger, der in alten Zeiten seine einstimmigen Melodien sang, oder der Chor, der sie im Einklang sang (höchstens daß die Männer sie eine Oktave tiefer sangen als die Frauen), ihren Ton richtig trafen, nahmen sie ein Instrument zu Hilfe, auf dem sie sogar eine primitive Kunst der Vielstimmigkeit übten. Als Beispiel sei die Savoyardenleier angeführt, auf der während der ganzen Melodie stets eine Quint als harmonische Grundlage mittönt. Eine solche Art der Vielstimmigkeit wird überall vorhanden gewesen sein. Wir treffen sie heute im Orient von der Türkei bis zu den Chinesen vertreten. Es ist nun merkwürdig, daß ein so künstlerisch begabtes Volk wie die Griechen allem Anschein nach eine höher entwickelte mehrstimmige Musik nicht gekannt hat. Zum Ersatz haben sie, wie auch die orientalischen Völker, die Einzelmelodie mit Verzierungen versehen, die heute das abendländische Ohr fremdartig anmuten. Ueberdies haben grade die Griechen Verfeinerungen des Rhythmus und auch der Tonschritte gekannt, die heute wieder verloren gegangen sind. Wenden wir uns von der Epoche der Rätsel zu derjenigen geschichtlicher Kenntnis.

Die Juden und Griechen hatten ihre melodischen Schätze an die Christen abgegeben. Natürlich sahen sich die Christen diese Melodien, namentlich diejenigen griechischen Ursprungs, dreimal an, bevor sie diese adoptierten. Im Gegensatz zu den kunstgeübten Griechen waren sie zumeist einfache Leute, Desdechados, die als Entgelt für ihr mühseliges Dasein auf ein seliges Jenseits hofften. Die Melodien mußten derart sein, daß sie sich zum Singen durch diese einfachen Leute eigneten, sie mußten schlicht und ohrenfällig sein. Außerdem wurden Melodien, die sich sonst wohl für den christlichen Gemeindegesang eigneten, der kunstvollen Zutaten einer schwerfaßlichen Rhythmisierung und Verzierung entkleidet. Diese schlichten einstimmigen Gesänge waren bis etwa ums Jahr 1000 nach Christi Geburt im Gebrauch.

Wie nun die alten Griechen die reizlose Einstimmigkeit ihrer Melodien dadurch zu heben suchten, daß sie sie kunstvoll rhythmisierten, ornamentierten und ihnen ihre verwickelten Tonleitern zugrunde legten, so waren die Mönche des Mittelalters, die eigentlichen Schützlinge der Polyhymnia in dieser merkwürdigen Zeit, darauf bedacht, die Melodien durch sorgfältige

* Der Verfasser konnte bisher in das große Werk über „Mehrstimmige Musik“ von Dr. V. Lederer (Leipzig, Siegel) noch keine Einsicht nehmen, behält sich aber vor, dessen Ergebnisse später in einem besonderen Artikel klarzulegen.

Ausführung, durch „austönende“ Verzierungen namentlich am Ende der Verse zu heben. Die strenge Schulordnung des Sankt Galler Klosters im 9. Jahrhundert würde die Gesangsschüler unserer heutigen Konservatorien mit Schrecken erfüllen. Andere Mönche benutzten die Anregung, die ihnen das Musizieren des Volks mit seiner kunstlosen Begleitung der Gesänge gab, um auch ihrerseits die Melodie aus ihrer Isolierhaft zu erlösen und verschiedene Gruppen der Sänger auch verschieden singen zu lassen, zuerst zwar mit äußerster Behutsamkeit und in einer Weise, die nach unserm heutigen Geschmack nur das Prädikat greulich verdient. Die zweite, dritte und vierte Stimme sangen nämlich, abgesehen vom Anfang und Schluß, manchmal aber auch fortwährend, in den heute als Parallelfortschreitungen verbotenen Quinten und Oktaven mit der Melodie zusammen. Einen Rest dieser Musikübung, über dessen Beibehaltung man sich vergebens den Kopf zerbricht, bilden die Mixturen der Orgel, in denen neben dem Grundton und den höheren Oktaven auch die Quinten wacker mitpfeifen. Noch schrecklicher und noch immer nicht völlig abgeschafft sind die Koppelungen der Register, bei denen mit dem Grundton eine obere große Terz in hoher Grundlage mittönt. Saint-Saëns hat diesen Effekt im Mittelsatze seines fünften Klavierkonzerts angebracht, um die stechende Sonne der Sahara zu kennzeichnen. Bei diesem Anlaß sei auch nicht verschwiegen, daß die Neuitaliener und von den Franzosen namentlich Debussy uns wieder mit den parallelen Fortschreitungen, also den aufeinanderfolgenden Dreiklängen zu beglücken angefangen haben. Gounod hat am Schluß des Faust dies Mittel angewandt, um den Eindruck uralten Kirchengesangs zu erwecken. Man sollte aber dergleichen Altertümeleien nicht zum System erheben.

Es dauerte einige Jahrhunderte, bis die Mönche einsahen, daß sich auf anderem Wege eine viel schönere Mehrstimmigkeit erreichen ließe und bis sie die Quinten und Oktaven in Parallelen vermieden, dafür als brauchbare Zusammenklänge die Terz und Sext einführten, sowie durchgehende Noten als Ueberbrückung zwischen Tonstufen einführten, kurz, daß sie diejenigen Gesetze der Stimmführung aufstellten, die heute noch herrschend sind.

Der Grund, weswegen die „falschen“ Quinten und Oktaven greulich klingen, ist nicht schwer einzusehen. Eine Verstärkung durch Oktaven bedeutet für das Musikempfinden nichts weiter als eine Verstärkung der Resonanz, eine Bekräftigung des Ausdrucks, aber keineswegs eine verschiedene Schattierung desselben. Nun gehört aber auch die Quint noch nicht zu den eigentlich charakterisierenden Intervallen. Sie ist sozusagen noch jenseits von Gut und Böse, weil sie weder nach der freudigen noch nach der traurigen Seite hin unser Gemüt affiziert. Ein Beispiel dafür finden wir in der Quint, welche den ersten Satz von Beethovens Neunter Symphonie eröffnet. Wir empfangen von dieser Quint den Eindruck einer Leere, die, sobald die Streicher darüber huschen, wenigstens einen bestimmten Bewegungscharakter annimmt; und erst, sobald im Hauptthema ein deutliches d moll erklingt, rufen wir nach Richard Wagner mit Goethe aus: Entbehren sollst du, sollst entbehren!

Es läßt sich also verstehen, daß die Mönche des Mittelalters auf ihrem Suchen nach dem gelobten Lande der Mehrstimmigkeit bald der monotonen Leere der Quinten und Oktaven, die dadurch nicht inhaltvoller wurden, daß man sie parallel aufeinander folgen ließ, überdrüssig waren, und daß sie erstens mehr charakteristische Farbe durch die Ausfüllung dieser leeren Intervalle mit Terz und Sext entdeckten und zweitens überhaupt auf die parallelen Folgen gleicher Akkorde Verzicht leisteten. Parallele Folgen gleicher Akkorde sind nämlich, auch wenn diese Akkorde sehr charakteristisch sind, wie der große Nonenakkord C G c e b d noch immer eintönig und kunstlos; sie gleichen Perlen, die unterschiedlos nebeneinandergereiht sind und lassen das oberste künstlerische Gesetz der Bewegung von innen heraus außer acht, weil sie nur eine äußere Bewegung vollführen. Nur zur Abspiegelung der Monotonie, einer gleichförmigen, entlegenen Stimmung, des Dahinbrütens in dieser Stimmung können sie gelegentlich angewandt werden, wie es Debussy denn ja auch zum Teil mit guter Wirkung getan hat.

Wir kehren jetzt zum Werdeprozeß der mehrstimmigen Musik zurück. Man erfand nach und nach also eine Kunst, zu einer vorhandenen oder erfundenen Melodie eine zweite Stimme zu ersinnen, die mit ihr angenehm zusammenklang, aber dabei doch ihre eigne Individualität, ihre eignen Tonschritte, und nach und nach auch ihren eignen Bewegungscharakter entfaltete. Weiter begrenzte man sich nicht auf zwei Stimmen, man ersann noch eine dritte, eine vierte. Man fand bald so viel Freude an der Kunst, mehrstimmig zu schreiben, daß die Mehrstimmigkeit in ein unübersichtliches Stimmenknäuel ausartete und wir im Mittelalter wahre Stimmengewirre beobachten können. Mendelssohn hat mit Recht hervorgehoben, daß auch dem musikalischsten Zuhörer die Verfolgung von mehr als vier selbständigen Stimmen schon zuviel Mühe verursacht, als daß er dabei zu einem reinen Genusse zu gelangen vermöchte. Bleiben wir zunächst bei solchen mehrstimmigen Kompositionen, wie sie Bach in seinem Wohltemperierten Klavier zur Vollendung gebracht hat, und fragen wir einmal, worin der Reiz dieser Mehrstimmigkeit beruht. Es sei darauf hingewiesen, daß auch die frühesten musikalischen Baumeister, daß auch die Verfertiger dieser vielstimmigen Ungetüme, wie sie das späte Mittelalter hervorbrachte, nie davon absahen, ihren Werken Halt und Zusammenhang zu verleihen und zwar durch die Festnagelung sämtlicher Stimmen auf ein Grundthema.

Die erste Stimme läßt zunächst ein Thema erklingen und erweckt dadurch im Hörer einen bestimmten Seelenzustand, und sei es auch nur die schlichte Freude am Musizieren, wie sie jeder Musiker empfindet, der etwas zu sagen und der ein Blatt leeren Notenpapiers vor sich liegen hat; man vergleiche die Fugenthemen des Wohltemperierten Klaviers, von denen jedes anders geartet ist als das andere, und die ebensoviel verschiedene Seelenzustände rückspiegeln, als ihre Zahl beträgt.

Sobald die erste Stimme ihr Thema hergesagt hat, tritt die zweite ebenfalls mit dem Thema auf. Die erste kontrapunktiert nunmehr gegen die in ihren Tonfolgen durch das Thema festgelegte zweite Stimme. Dieser Kontrapunkt (Gegenmelodie) muß nun so beschaffen sein, daß er eine möglichste Anpassung an die andere Stimme mit möglichster Selbständigkeit, sagen wir Individualität vereinigt. Sobald die dritte Stimme ebenfalls mit dem Thema anhebt, haben nunmehr zwei Stimmen zu kontrapunktieren, das heißt sich in Melodien zu bewegen, von denen jede bei der Wahrung möglichster Selbständigkeit sich an die zwei andern anzupassen hat.

Es steht nun außer Frage, daß erstens Bach seine Themen stets aus innerstem Gemüt ersann, daß jedes von ihnen uns ein fest umrissenes Abbild einer eigentümlichen Stimmung bietet, und zweitens, daß er jene Vermischung von Selbständigkeit und Anpassung im höchsten Grade erreicht hat. Man nehme einmal aus dem 1. Heft die c moll-Fuge. Man verfolge einmal, was bei den jetzigen, sorgfältig mit Pausen versehenen Ausgaben sehr leicht ist, zuerst die erste Stimme gesondert, dann die zweite, die dritte ebenfalls. Man gewahrt nunmehr: erstens, daß jede für sich eine melodische Stimme auch ohne den Hinzutritt der zwei andern ergibt, zweitens, daß das Zwischenwerk, das sich zwischen den Themen als den eigentlichen Stützen des ganzen Fugenbauwerks befindet, diesem Thema außerordentlich verwandt, daß es ihm kongenial ist! Wir haben in den drei Stimmen der Fuge also zunächst drei verschiedene Stimmenindividuen, die einander so verwandt sind, wie die Kinder gleicher Eltern. Wir finden mit andern Worten eine Grundempfindung in drei verschiedene, aber eng zueinander passende Ausstrahlungen zerlegt. Nun füge man die drei Stimmen zusammen: man spiele die Fuge, wie sie geschrieben worden ist. Das Thema, als die Quintessenz der Grundempfindung verlangt das Vorrecht an Hervorhebung, weil es jedesmal das Hauptsächliche zu melden hat. Aber sofort nach beendetem Thema tritt jede Stimme in ihre Gleichberechtigung mit den andern zurück und läßt auch die Nachbarinnen zu Worte kommen. Ist dies nicht die Verwirklichung des Ideals der Menschlichkeit, die Erreichung von Gleichheit, Freiheit, Brüderlichkeit?

Inzwischen setzte seit drei Jahrhunderten eine andre musiktheoretische Bewegung ein, die die Ablösung der *Harmonie* aus dieser Mehrstimmigkeit zur Folge hatte und die jedenfalls an die uralte, oben erwähnte Gewohnheit anknüpfte, den Gesang mit einem Instrument notdürftig zu begleiten. Diese wohltönenden Zusammenklänge, welche die kontrapunktierenden Stimmen miteinander erzeugten, waren auch an sich, ohne daß eine *Bewegung von Stimmen* stattfand, „gar lieblich anzuhören". Die Theoretiker zimmerten nun das Gerüst der Akkordlehre auf, worin sie alle Zusammenklänge, die aus der Stimmenbewegung hervorgingen, unter Dach und Fach brachten. Da dem Volk (und dem weniger Musikalischen) die streng mehrstimmige Musik schwerfaßlich war, so gaben sie dem Volke die alte einstimmige Melodie zurück, unterstützten sie aber, statt mit den wenigen abgezupften Tönen der alten Leyern und Harfen, mit den reichen Akkorden, die sie aus der kontrapunktischen Musik gewonnen hatten. Gegen die bisherige polyphone, eigentlich vielstimmige, aber bleiben wir besser bei unserm Ausdruck, gegen die *mehrstimmige* Musik trat in bewußten Gegensatz die homophone, eigentlich zusammenklingende Musik, die wir richtiger die *harmonische* Musik nennen (nach Helmholtz), weil sich hier eine Melodie auf eine harmonische Grundlage stützt. Aber so sehr steckte der Kontrapunkt noch der Tonkunst in Haupt und Gliedern, daß trotz aller Harmonien die ernsten Tonsetzer durchaus darauf hielten, der Melodie in einer Baßstimme eine selbständige Gegenmelodie gegenüberzustellen, so daß stets zum mindesten zwei ausgeprägte Stimmenindividualitäten auch in der „galanten" Musik des 18. Jahrhunderts anzutreffen sind. Dieser Baßstimme wurden dann statt der harmonischen Füllung bekanntlich die Ziffern hinzugefügt, welche die vom Komponisten gewünschten Akkorde angaben (6 Sextakkord, $^6_4$ Quartsextakkord, 7 Septimenakkord); ein „Akkompagnateur" hatte hiernach die harmonische Füllung zu besorgen, indem er aus dem „Generalbaß" oder Continuo (so genannt, weil er stets mit der Oberstimme mitging) die Akkorde hinzufügte. Es bedarf keines Nachweises, daß ein Akkompagnateur wie Ph. E. Bach, einer der musikalischen Generalstäbler des Alten Fritz, bei dieser harmonischen Füllung sein Genie auch oft in eignen Zutaten der Verzierungen, ja sogar der kontrapunktischen Bewegung aufleuchten ließ, und daß auch hierin der alte Geist der Musik, nach dem Grundsatze der Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit eine selbständige Stimmenbewegung zu schaffen, auch in der Begleitung befolgt wurde.

Wir müssen hier auf zwei Dinge unsre Aufmerksamkeit richten. Die Akkorde, die aus der mehrstimmigen Musik gewonnen worden waren und die dann durch die Phantasie der Komponisten wie durch die Systeme der Harmoniker fast ins Unendliche bereichert wurden, üben den Reiz, den sie erzeugen, nicht ohne Grund aus. Jeder Akkord ist nämlich ein scharf geschnittener Prägestempel der größern oder geringern Zusammengehörigkeit der in ihm erklingenden Töne, so scharf, daß sich diese Zusammengehörigkeit oder Verwandtschaft in Verhältniszahlen ausdrücken läßt. Diese Verhältniszahlen entsprechen ganz genau den Zahlen der Schwingungen, welche die verschiedenen Töne vollführen. Dem Zusammenklang C G entspricht das Verhältnis 2 : 3, dem von C D 8 : 9, dem von H C 15 : 16. Die Töne des Akkordes C D F G H stehen in folgendem Verwandtschaftsverhältnis: 24 : 27 : 32 : 36 : 45. Jetzt äußern die Akkorde, je nachdem ihnen ein einfacheres oder verwickelteres Zahlenverhältnis zugrunde liegt, im nämlichen Grade auf unser Ohr und dadurch auf unser Empfindungsvermögen einen mehr oder minder angenehmen Eindruck, sie erzeugen durch die ihnen entsprechenden Verwandtschaftsverhältnisse ebensoviel verschiedene Grade und Abstufungen der Annehmlichkeit und der Herbheit. Die Eindrücke der Akkorde auf unser Empfindungssystem sind nicht relativ, sondern beim Vorhandensein eines normalen Gehörs und Geistes *absolut*: jeder normale Mensch wird durch den Akkord C E G genau angenehm, durch die Dissonanz C Des H genau so unangenehm affiziert wie der andre. Man bedenke nun, welch ein unerschöpfliches mächtiges Hilfsmittel die Musik mit diesen Akkorden gewonnen hat, die vorhin die Prägestempel scharf umrissener Empfindungen genannt wurden. Ein Komponist braucht nur einen Akkord erklingen zu lassen, um den Hörer sofort in eine ganz bestimmte Empfindungssphäre zu bannen. Ein schönes Beispiel der Akkordwirkung hat Wagner in der Einleitung des Rheingoldes gegeben, wo er während 137 Takten allein den Es dur-Akkord aushalten läßt zur Schilderung des unablässigen, aber sündenlosen Gewoges des Rheins. Erst die *moderne* Tonkunst hat den Eindruck, den Akkorde auf diese Weise auf uns zu äußern vermögen, völlig ausgenutzt.

Nun kann also keine Musik auf längere Zeit, und auch bei der Aufbietung des größten Reizes in den Folgen und im Charakter der Akkorde, der Mehrstimmigkeit entbehren: sie wird fade, „laff", süßlich. Die Zweistimmigkeit des 18. Jahrhunderts, derzufolge jeder führenden Melodie eine handfeste Stütze im „Generalbaß" hinzugefügt wurde, besteht auch heute noch zu recht, nur daß an dieser Stütze auch die Mittelstimmen teilnehmen dürfen, daß der Baß nicht mehr die Alleinherrschaft besitzt. Das ist so zutreffend, daß man ein Musikstück ruhig nach dem Grade der in ihm aufgewandten Mehrstimmigkeit bewerten kann. Man nehme den ersten Satz von Beethovens Mondscheinsonate und beobachte, wie sogar an diesem vorwiegend harmonischen Stück der Baß zu einer selbständigen Stimme erstarkt. Chopins Mazurkas sind eine wahre Fundgrube von Mehrstimmigkeit.

Dieses Bedürfnis des kunstgebildeten musikalischen Menschen nach Mehrstimmigkeit sollte längst dazu geführt haben, daß im Konservatoriumsunterricht dem Kontrapunkt als der Lehre von der mehrstimmigen Musik weit mehr Rechte eingeräumt würden, als es überall geschieht. Es wäre zu viel verlangt, wenn die Schüler wie früher mit dem Kontrapunkt begännen. *Aber nichts hindert unsere Lehranstalten, mit der Harmonie zu gleicher Zeit auch mit dem Kontrapunkt zu beginnen*, statt daß auf die Harmonie, und auch nur bei den vorgerückten Schülern, der Kontrapunkt folgt. Auf diese Weise würden die Schüler wirklich von zwei Seiten aus mit dem innersten Wesen der Musik vertraut werden, anstatt daß sie erst durch den Vorhof der Harmonie in das Heilige, den Kontrapunkt, und nun ins Allerheiligste der Musik eingeführt werden (siehe dazu auch die Bemerkung auf S. 305, Red.). Auch der Einwand, daß diese doppelte Inangriffnahme der musikalischen Theorie sich dadurch verbietet, daß das Schülermaterial vorwiegend aus Damen besteht, wird durch die Praxis, sobald sie nur einmal geübt wird, widerlegt. Dem Verfasser sind in seiner Tätigkeit an den verschiedenen Konservatorien, namentlich in Rußland, wo die weibliche Erziehung gründlicher ist, als bei uns, nicht wenige Damen begegnet, deren Kanons und Fugen sich neben jedem derartigen Erzeugnis männlichen Geschlechts hören lassen konnten.

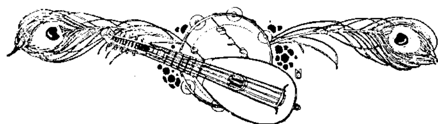
Wir müssen nunmehr ein Problem zu lösen versuchen, das sich auf die Frage zuspitzt: Woher kommt es, daß durch verschiedene miteinander verschmolzene Stimmenindividualitäten eine einzige Empfindung, Stimmung, Seelenbewegung geschildert wird und wir trotz der verschiedenen Stimmen diesen musikalischen Ausdruck dennoch als einen einheitlichen zu empfinden vermögen? Bei allen mehrstimmigen Gesängen empfangen wir ja wohl den Eindruck, daß die Allmacht des Herrn, die Freude über die Natur usw. von mehreren Menschen zugleich empfunden und ausgedrückt wird. Eins der wundervollsten, reich mit mehrstimmiger Bewegung durchsetzten Werke ist die Abschiedssonate von Beethoven (Op. 81 a). Sie fällt nun nicht streng unter dies Problem, da in dem ersten Satz, der den Abschied, und dem letzten, der die Wiederkehr behandelt, zwar die nämliche Grundempfindung herrscht, nämlich zuerst die der verhaltenen Trauer, dann die der überwältigenden Freude, aber diese Empfindung doch auf zwei Personen übertragen werden kann. In diesem Falle decken sich die zwei Stimmenindividualitäten mit zwei wirklichen Individuen. Man beachte nur beim zweiten Thema, am Schluß des ersten Satzes, dann fast durchgängig im letzten Satz, wie sich diese zwei Stimmen verschmelzen und wie verschieden sie doch gestaltet sind, um auch hieran das Wunder der Mehrstimmigkeit, wie

es kein anderer Kunstzweig aufzuweisen hat, zu begreifen. Von diesem einzigen Wunderwerk der Mehrstimmigkeit wenden wir uns nun zurück zu Bachs fünfstimmiger cis moll-Fuge (1. Heft des Wohltemp. Klaviers). Hier trifft weder eine solche Unterstellung, wie wir sie bei den mehrstimmigen Gesängen äußerten, noch auch wie sie zur Deutung der Mehrstimmigkeit in der Abschiedssonate herbeigezogen wurde, zu. Diese Fuge ist aus dem tiefsten Innern der Menschenseele, aus einem Herzenswinkel heraus geschrieben, der sozusagen jede Oeffentlichkeit ausschließt und die eben erwähnte Spaltung in verschiedene Träger der Grundempfindung nicht zuläßt. Es ist eine Beichte, die aus einem quälenden Drange zutage gefördert und die dem Hörer als dem vertrauten Freunde geoffenbart wird. Und trotz des Gewebes der fünf Stimmen empfangen wir dennoch den Eindruck einer einheitlichen Empfindung der Trauer, der Bußfertigkeit, der reuevollen Demut, des verhaltenen Jammers.

Um wieviel mehr müssen wir bei der Verfeinerung unseres Empfindungslebens seit dem Anbruch des Völkerfrühlings 1789, bei der Verästelung und Zerfaserung unseres Stimmungslebens durch die Romantik, diese Empfindung der Mehrstimmigkeit als eines einheitlichen Stimmungsausdrucks als ein Wunder betrachten! Als Beispiel gelte uns das Vorspiel aus Tristan und Isolde, das die Todessehnsucht der Liebe bis zu schmachtender Liebesseligkeit und ihr düsteres hoffnungsloses Erlöschen zum Gegenstande hat. Dies Vorspiel ist zumeist vierstimmig gehalten. Jede einzelne Stimme ist der andern kongenial, ihr zugeschaffen, und jede atmet die gleiche Grundempfindung. Aber erst der Zusammenklang, die Verflechtung der vier Stimmen erzeugt in uns den einheitlichen, überwältigenden Eindruck jener Grundempfindung.

Es ist nun klar, daß musikalische Menschen die Mehrstimmigkeit nicht als einheitlich empfinden würden, wenn in ihrer eignen Brust nicht das Abbild derselben vorhanden wäre. Es ist wahr, wir besitzen ein einiges Selbstbewußtsein, das alles, was wir wollen und wirken, auf unser Ich bezieht. Aber darüber hinaus beginnt das Gewebe, die Gesamtheit, eine physisch-psychische Mehrstimmigkeit, der Mikrokosmus in uns. Betrachte man einmal das menschliche Geäder, wie man es in jedem Handbuch über den Bau des Menschen abgebildet findet. Schon hier sieht man, wie die großen Schlagadern bis zu den kleinsten Verästelungen, wie Arterien- und Venen-Blutströme vom pulsierenden Herzen aus geregelt werden, ähnlich wie in einem musikalischen Kunstwerk die Themen, das Zwischenwerk, bis zur winzigen Passage von dem Schönheitsprinzip des musikalischen Satzbaues beherrscht werden. Auf geistigem Gebiete regelt das Selbstbewußtsein den Willen, den Verstand, die Vernunft, die Empfindungen. Und ähnlich werden im musikalischen Kunstwerk alle Teile und Teilchen durch die nämliche zugrundeliegende Empfindung zusammengehalten.

Die alte Schopenhauersche Idee, daß die Musik ein verschöntes Abbild des Weltganzen bildet, darf dahin eingeschränkt werden, daß sie ein Abbild unseres eigenen Mikrokosmus, äußerlich wie innerlich, ist. Daher denn auch diese unmittelbare Wirkung der Musik auf den Musikalischen, die ihn überkommt, als ob er in der Musik ein ihm innerst Verwandtes, seine wahre Heimat gefunden habe. Und wenn er außerstande ist, diese Eindrücke zu schildern, wer sagt denn, daß in unserm Innern durch die Musik nicht Seelenzustände wachgerufen werden, die für unser Selbstbewußtsein nicht mehr wahrnehmbar sind, wie die ultravioletten Strahlen unsere Netzhaut nicht mehr affizieren? Man sieht, die innigen Beziehungen zwischen mehrstimmiger Musik und unserm Seelenleben sind durch dichte Schleier verhängt. Wenn wir auch nur den Zipfel eines Schleiers mit unsern Betrachtungen gelüftet haben, so sind diese Zeilen nicht vergeblich geschrieben worden.



Max Reger: Opus 100.

Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller.

Erläutert von **Dr. Vinzenz Reifner** (Teplitz).

(Schluß.)

VI. Variation.

Die VI. Variation (Tempo di Minuetto) erzielt durch einfache Verschiebung der Taktstriche ein Menuett-Thema:

das auch im Trio des Menuetts (mit e moll-Harmonisierung) Verwendung findet.

VII. Variation.

In toller Laune setzt die VII. Variation (Presto) ein:

und wirbelnd fliegen die Motive an uns vorüber gleich den Maskenscharen im Karnevalsgetümmel. Aus dem Hillerschen Thema werden die Teile I, II, III, V und VII, dem 6/8-Takt angepaßt, verwertet.

VIII. Variation.

Die VIII. Variation (Andante con moto) scheint mit Ausnahme einer einzigen Stelle, wo die Oboen, Klarinetten, Fagotte und schließlich die Hörner mit I—III in den Gesang der übrigen Instrumente hereintönen, unabhängig vom Thema erfunden zu sein. Man beachte an der folgenden ruhig-schönen Gesangstelle die trotz des vorhandenen Dur-Charakters nach Moll neigende Harmonik.

Andante con moto.

Streicher *p*

molto express.

pp *ppp*

rit. *ppp*

Sehr ausgiebig verwendet werden die einzelnen Bestandteile des Hillerschen Themas, neben einigen neuen, mehr oder weniger themafremden Motiven in der geistvoll-spielerischen neunten, der leidenschaftlichen zehnten und der maßvoll bewegten elften Variation. Wir führen im folgenden einige der Verwendung findenden Motive an:

IX. Variation.

Allegro con spirito.

Streicher u. Holzbl.

f *sf*

Hörner

Streicher

Poco meno mosso molto espress.

Klar. u. Horn

p

Fag. u. Hörner

Fl.

f *p*

Harfe

X. Variation.

Allegro appassionato.

Vln.

f Holzbl. u. Str.

und folgende aus I des Themas gewonnene Motive:

Bässe *pizz.* *arco*

p *f*

Vln.

mf

Fl., Ob., Klar. und Br.

ff

Aus der Umkehrung von I gewonnen:

Vcl., C.-B., Fag.

ff

Aus II gewonnen:

Vln. u. Br.

ff

XI. Variation.

Andante con moto.

Fl. u. Klar.

pp

Hörner

Ein wahres Musterbeispiel fließend-schöner Stimmführung ist in dieser Variation die mit »Più lento« bezeichnete Stelle, aus deren reichem polyphonen Gewebe wir nachstehend drei der wichtigsten Stimmen anführen:

Vln.

pp molto espress.

Vcl. u. Hörner

pp molto espress. e ben marcato crescendo.

C.-B. u. Fag.

pp

In sehr glücklicher Weise bereitet diese Variation den Eintritt der Fuge vor. Auf das äußerste ritardierend und im zartesten *ppp* bleibt der Satz, zu atemlosem Lauschen zwingend, auf dem lange ausgehaltenen E dur-Akkord förmlich stehen. Der Augenblick der höchsten Spannung vor der

Fuge

ist gekommen. Da tänzeln auch schon die Geigen mit dem ersten Fugenthema (die Fuge ist eine Doppelfuge) heran:

Allegro moderato (ma con spirito).

sf ppp

tr

Das Thema wird von den zweiten Geigen in der Dominante wiederholt, worauf es von den Bratschen und einem Teile der Celli (Tonica) und schließlich den Kontrabässen und sämtlichen Violoncelli (Dominante) übernommen wird. Noch während der dritten Anführung des Themas beginnen die Holzbläser ihre Mitwirkung mit der Einführung eines neuen Motives in der ersten Flöte und weiterhin den Klarinetten,

1. Flöte und 2. Viol.

p

das in der Folge reiche Verwendung findet und mit Imitationen und Umänderungen aller Art das Thema umrankt. Zwischen der ersten und zweiten Durchführung, welch letztere das Thema nur einmal (in den Oboen) bringt, liegt ein kurzer (zweitaktiger) Zwischensatz. In der zweiten Durchführung wird durch einige Scheineinsätze bereits eine Engführung des Themas vorgetäuscht. Auch in der dritten Durchführung erscheint das Thema nur einmal; sie erhält durch eine von den Flöten und Oboen gebrachte freie Umkehrung des Themas und durch den Eintritt eines neuen, an die IV. Variation erinnernden Motivs in den Hörnern erhöhten Reiz:

Fl. u. Ob.

2. Viol. u. Br.

ff marc.

Hörner

Von hier ab wird die Fuge freier und freier. Die Durchführungen und Zwischensätze jagen einander, das Thema wird oft nur in seinem charakteristischen Anfangstakte festgehalten, bald wieder vollständig gebracht, Schein- und wirkliche Engführungen und Imitationen treten auf, letztere humorvoll-ungenierter Weise oft zwei-, dreimal hintereinander in ein und derselben Instrumentengruppe, bevor sich andere des Motivs bemächtigen:

Fl. Fag.

f Ob.

In das bunte Treiben klingt das erste Motiv der IV. Variation mit dem Hillerschen Thema herein, eng gefolgt von dem Fugenthema und mit diesem fortgesetzt verknüpft:

Hörner Vln.

f Ob. pp

Fag.

Streicher

usw.

Ein stetiges crescendo führt bis zum *ff*, das sich jedoch nur kurze Zeit behauptet und rasch abklingend zum zweiten, im meno mosso eintretenden Fugenthema überleitet:

Meno mosso.

2 Oboen

tr

pp

Noch während der ersten Durchführung (zweimalige Imitation) dieses Themas steigert sich das Zeitmaß wieder bis

zum Allegro moderato. Ein mächtiges crescendo, während dessen zahlreiche Themenbestandteile kaleidoskopartig wechselnd Verwendung finden, erreicht seinen vorläufigen Abschluß in einem Fortissimo, das bis zum Schlusse nicht wieder abgeschwächt wird. Der Endabschnitt der Fuge ist gekommen: drei Themen — die beiden Fugenthemen und das der vierten Variation — erklingen gleichzeitig und in virtuoser Polyphonie, wobei die Stimmen einander förmlich durchfluten und eine Engführung des Themas durch Hörner und Trompeten prächtige Wirkung tut, drängt das Fortissimo seinem Höhepunkte zu. Mit aller ihnen zu Gebote stehenden Wucht spielen die Streicher das erste, ein Teil der Bläser das zweite Fugenthema, während zweite Trompete und zweites Horn das Motiv der IV. Variation und die machtvoll einsetzenden Posaunen über dem Orgelpunkte H der Kontrabässe, Fagotte, des Kontrafagotts und der Tuba die Teile I—II des Hillerschen Themas bringen. Die höchste Macht des Orchesters scheint bereits erreicht, doch noch sind die Pauken in der Reserve; ihr crescendo gipfelt im Verein mit den Klangmassen des übrigen Orchesterkörpers in einem erschütternden *fff*, mit dem das Werk bis zum äußersten Largo ritardierend machtvoll auf dem strahlenden E dur-Akkord schließt. — — —

Zum Schlusse sei uns ein Ueberblick über das Regersche Variationenwerk als Ganzes gestattet. Die Gestaltungskraft des Komponisten, der aus dem kindlich-naiven Hillerschen Thema eine Reihe von Sätzen schier unerschöpflichen Gedankenreichtums hervorgezaubert hat, flößt höchste Achtung ein. Ueberall herrscht rhythmisch-interessantes Leben, nirgends findet sich ein Aufgehen oder Zerfließen in bloßer Farbe oder Stimmung; eine kräftige, urgesunde Kost ist es, die uns der Komponist vorsetzt. Das Thema wird bald zur Gänze gebracht, bald in einzelnen Teilen, verkleinert oder vergrößert, rhythmisch und harmonisch verändert, in der Umkehrung, in Imitationen und Engführungen, mit Umstellung seiner Teile, mit immer neuen Kontrapunkten usw.; „variatio" des Themas also gibt es in Hülle und Fülle. Und was für die „Klassifizierung" des Werkes von Wichtigkeit ist: das Thema herrscht auch nahezu überall vor, ja wollte man weiter hergeholte Deutungen zu Hilfe nehmen, was wir jedoch nicht für nötig gehalten haben, so ließe sich leicht ein noch weit ausschließlicheres Herrschen des Themas nachweisen. — Kalbeck hat (nach seiner zu Anfang erwähnten Besprechung) von dem Regerschen op. 100 den Eindruck gewonnen, als fehle dem Ganzen ein eigentlicher Plan, als könne in infinitum so fortmusiziert werden. Dem läßt sich, da von einem subjektiven Eindruck die Rede ist, nicht viel erwidern. Uns scheint — nach unserem subjektiven Eindruck — die fesselnde Aufeinanderfolge der Variationen und die in machtvoller Steigerung erfolgende Krönung des Ganzen durch eine grandiose Schlußfuge Planes genug zu sein. Auch wüßten wir nicht, was die alten Meister gehindert hätte, in ihren Variationenwerken lustig immer weiter zu musizieren, wenn sie es gerade gewollt hätten. Sie schlossen dort, wo es ihnen nach ihrem durch Erziehung, Schule, Herkommen, Eigenart des Themas, Ausdehnung der einzelnen Variationen usw. beeinflußten Empfinden geboten schien und das gleiche tat Reger, von ähnlichen Momenten beeinflußt. Objektiv: der Schluß knapp nach dem Höhepunkte des ganzen Werkes wird auch vor dem Urteile einer späteren Zeit kaum als unbefriedigend, verfrüht oder verspätet erkannt werden. — Einige wenige Worte noch über die Orchestrierung des Werkes. Sie war wegen der überreichen Polyphonie Regers eine Art von Problem, das in diesem Falle vom Komponisten glücklich gelöst wurde. Bloße Füllstimmen kommen in der Partitur nicht vor, alles wird stimmführend verwendet und die üppige Polyphonie führt zuweilen, insbesondere im Blech, das sich hierfür verhältnismäßig am wenigsten eignet, zu Klangwirkungen, an die unser Ohr vorläufig noch nicht gewöhnt ist. Für den Dirigenten ist es an solchen Stellen besonders wichtig, harmonische Fixierungen der durcheinander flutenden Stimmen unbedingt zu vermeiden. Die Frage, ob eine so reiche Polyphonie dem Orchester angemessen sei, wird freilich nach wie vor am besten der Beantwortung in jedem einzelnen Falle überlassen werden müssen. Würde eine allgemeine Beantwortung verlangt, so müßte sie trotz des großen Regerschen Erfolges eher verneinend als bejahend ausfallen.

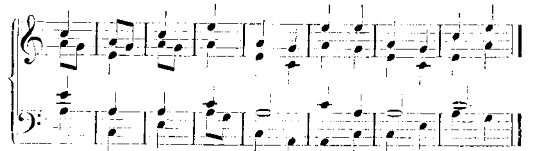
Der Vierklang der sechsten Stufe.

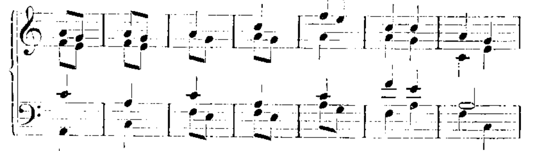
Von **M. Koch**, Königlicher Musikdirektor in Stuttgart.

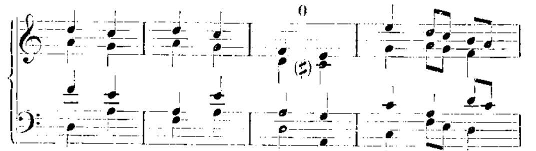
2. Einführung.

a) Die Septime tritt stufenweise von oben ein nach einem Dreiklang der 6. oder 4. oder 2. Stufe, ferner nach dem $\overset{9}{V}$ oder $\overset{7}{VII}$; b) die Septime wird vorbereitet durch einen Dreiklang der 1. oder 3. oder 5. Stufe oder durch den $\overset{7}{V}$.
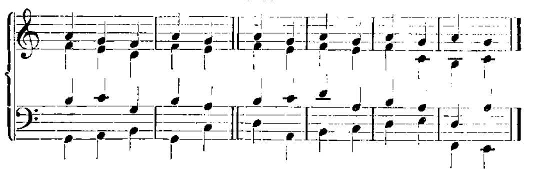
Zu a:
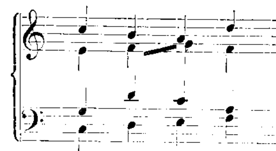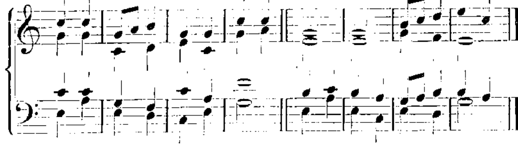






Zu der vorstehenden Reihe ist zu bemerken, daß nach vorangehendem II der $\overset{7}{VI}$ nur in Terzlage stehen kann. Es ist dem dominantischen Verhältnis, in welchem der $\overset{7}{VI}$ zum II steht, zuzuschreiben, wenn das Ohr statt der weichen Terz c, sobald dieser Ton in einer Mittelstimme liegt, den Leitton cis erwartet.
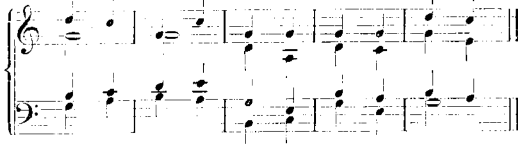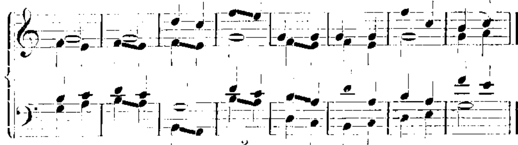


Als ein Beispiel mit stufenweiser Einführung der Septime von unten sei folgendes notiert:



Zu b:
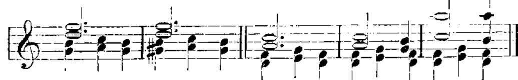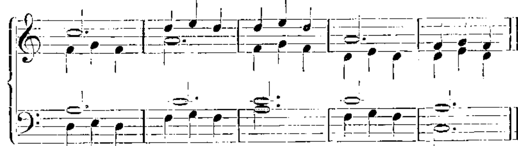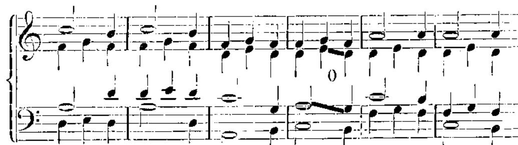






Ungleiche Quintenparallelen schaden am wenigsten zwischen Alt und Baß oder zwischen Alt und Tenor.

In den folgenden Vierklangs-Verbindungen, die den früher behandelten Formeln C $\overset{7}{\text{V}}$—$\overset{7}{\text{II}}_2$—$\overset{7}{\text{V}}$ und a $\overset{7}{\text{VII}}$—$\overset{7}{\text{IV}}_2$—$\overset{7}{\text{VII}}$ nachgebildet sind, sehen wir den $\overset{7}{\text{VI}}$ als Trugstillstandsmittel nach dem $\overset{7}{\text{II}}$ wieder übergehen in diesen Akkord oder in einen dissonierenden Dominantakkord.



Derartige Verbindungen im vierstimmigen Satz:



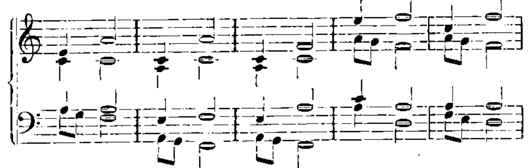


Zu seiner kontrapunktischen Schulung leite der Schüler aus diesen Vierklangsfolgen, die trotz der großen Septime auch in Moll gehen, durch Umkehrung der Stimmen noch weitere Beispiele ab.
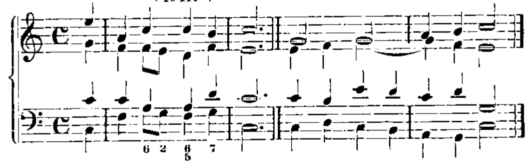
Der $\overset{7}{\text{VI}}$ im Satz- und Periodenbau.
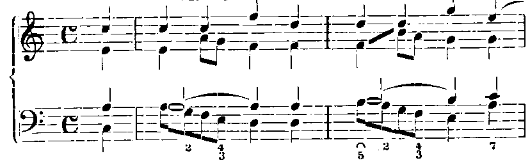
In einem aus den Dreiklangsverbindungen VI—IV oder VI—II oder IV—II hergestellten **Vordersatzschluß** trägt der eingeschobene $\overset{7}{\text{VI}}$ zur engeren Verknüpfung des Schlußpunktes mit den akkordischen Gliedern, die ihm vorangehen, bei. Auch **Ganzschlüsse** werden durch die Mitwirkung der Septime der 6. Stufe in nicht nur fließender, sondern manchmal auch spannender, drängender Weise eingeführt.
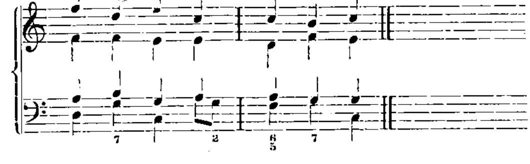
Vordersatzschlüsse:



Sätze:
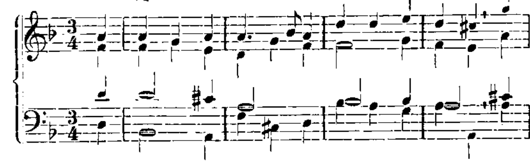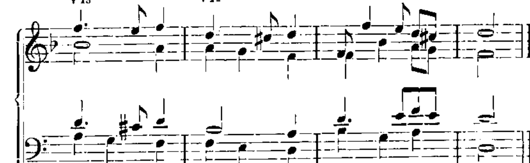






Beachte die Gliederung dieses erweiterten Satzes. Die Verdopplung des Leittons und der angemerkte Tritonus f—h im 2. Takt sind durch die sequenzmäßige Versetzung des 1. Takts entstanden.

Periode in Moll:





Aufgabe. Komponiere zu den akkordischen Verbindungen über Auflösung und Einführung des $\overset{7}{\text{VI}}$ eine größere Anzahl von Sätzen und Perioden in Dur und Moll.

Von unseren Konservatorien.

Das Stuttgarter Konservatorium und sein neuer Direktor Max Pauer.

Das Stuttgarter Königl. Konservatorium, das im letzten Jahre sein 50jähriges Jubiläum feierte, hat in Prof. Max Pauer einen neuen Direktor bekommen. Prof. S. de Lange, der die Vorstandsgeschäfte seit 1903 führte, hat, weil ihm die Arbeitslast zu groß wurde, die Zügel in die Hände seines jüngeren Kollegen gelegt. Er wird nach wie vor seinen Unterricht erteilen, und ist nur vom Amte des Vorstands zurückgetreten. Dieser Wechsel geschah keineswegs unvermutet. Schon bei seiner am Jubiläum gehaltenen Rede bezeichnete de Lange in sozusagen halboffiziöser Weise Max Pauer als den „kommenden Mann" und der Entschluß, die aus der bevorstehenden Neuorganisation des Instituts sich immer weiter vermehrenden Geschäftslasten auf stärkere Schultern abzuladen, stand bei S. de Lange, in dem die Anstalt einen feingebildeten, durch sein konziliantes Wesen besonders beliebten Direktor verliert, nicht erst jetzt fest, sondern war schon früher von ihm ausgesprochen worden.

Max Pauer (geb. 1866), der Sohn des berühmten Ernst Pauer, ist einer unserer bedeutendsten Pianisten — ich sage ausdrücklich nicht „Virtuosen", denn wenn einer von virtuosenhaften Anwandlungen und Gelüsten frei ist, ist es Max Pauer, der gerade immer durch sein sachliches, in bewußten Grenzen sich bewegendes, klares und vornehmes Spiel sich auszeichnet. Daß er ganz hervorragend pädagogisches Geschick besitzt, ist nach außenhin vielleicht nicht so sehr bekannt, wie sein pianistischer Ruf; der starke Schülerandrang zu seinen Klassen, die ausgezeichneten Erfolge, die er mit seinen Schülern erzielte, lassen es aber als ganz außer Zweifel stehend erscheinen, daß Pauer durch seine praktische Tätigkeit als Lehrer immer mehr von sich reden machen wird. Was ihn aber außer den genannten Eigenschaften für den verantwortungsvollen Posten eines Direktors einer Schule von altem Namen besonders geeignet erscheinen läßt, ist sein organisatorisches Talent. Dieses zu bewähren — er hat es schon bisher bewährt — wird sich ihm fernerhin noch reichlich Gelegenheit geben. Die Gründung des „Vereins zur Förderung des Königl. Konservatoriums" ist keineswegs nur papierne Sache, und die Bemühungen namhafter Persönlichkeiten Stuttgarts, unter ihnen voran des Kultusministers Fleischhauer, einen Baufonds zur Errichtung eines neuen Anstaltsgebäudes zu sammeln, sind jetzt schon von solch gutem Erfolg gekrönt, daß es nicht mehr verwegen ist, von dem neuen Bau als einer sicheren, wenn auch erst in Jahren zur Ausführung kommenden Sache zu reden. Von dem Mann, der in solch wichtiger Zeit auf dem Posten des Direktors steht, wird viel verlangt. Er muß sein Ziel fest in die Augen fassen, muß sicher und entschieden auftreten, muß hier und dort vermitteln, muß seine Wirksamkeit überall fühlen lassen; er muß voraussehen und darf doch den Zusammenhang mit der Vergangenheit nicht verlieren, er muß um sich schauen und darf doch nicht in der Gegenwart stecken bleiben. —



Max Pauer.
(Photographie Lill in Stuttgart.)

Unsere Konservatorien! Ja, darüber ließe sich viel sagen. Sie wurden gegründet, um ein geordnetes System in den Musikunterricht hereinzubringen und sie haben — wer wird darüber streiten? — viel Gutes geschaffen und sind ein wichtiges, unentbehrliches Element im Musikleben geworden. Wo aber wäre die menschliche Institution, die nicht auch ihre Fehler hätte! Auch die Konservatorien haben sie, und man hat deswegen schon viel dagegen gesprochen und geschrieben, aber es hieße das Kind mit dem Bade ausschütten, wollte man, weil manches reformbedürftig daran ist, die Institution überhaupt abgeschafft wissen. Die Organisation des Musikwesens durch den Staat ist eine alte Forderung, die aber vorerst nicht mehr realisiert ist, als sie es vor Jahrzehnten war. Aber auch ohne Eingreifen des Staats könnte manches geändert werden. Das Schönste und Edelste, die Herzensbildung unserer Jugend, ist dem Musiklehrer in die Hände gelegt. Die unendlich höhere Bedeutung der Musik, die heute noch vielfach als Luxusartikel oder als Modeware betrachtet wird, als eines erzieherischen Mittels von höchstem Werte wird heute niemand mehr leugnen. Aber geschieht in Wahrheit auch alles, um diese Bedeutung zum Ausdruck zu bringen? Man darf nur bedingungsweise mit Ja antworten. Man glaube ja nicht, daß es ohne ernste Uebung, ohne Fleiß und Geistesarbeit abgeht, Musik zu studieren, es sei dies nun irgendwelcher Zweig der praktischen oder theoretischen Musik. Nicht spielend soll man lernen, sondern gearbeitet soll werden. Es wären der Seichtheit und Verflachung Tor und Türe geöffnet, wollte man den Musikunterricht nur als angenehmes Zerstreuungsmittel ansehen.

Und selbst wenn die Kunst nicht als Beruf, sondern nur „dilettierender" Weise (ein schreckliches Wort!) ausgeübt wird, werde sie mit dem ganzen, ihrer Würde und Bedeutung entsprechenden Ernst ausgeübt. Zur Ehre unserer musikstudierenden Jugend sei es gesagt, daß sie der Mehrzahl nach mit Eifer und Fleiß ihren Studien sich hingibt. An Zeit und Kraft wird alles angewendet, was herauszubekommen ist. Ob aber nicht viel unnötige Zeit vergeudet wird, ob durch zu starke Belastung in den Musikstunden nicht manches Ueberflüssige geschieht und dabei wieder manches Notwendige unterbleibt, das ist wieder eine andere, wohlzuerwägende Frage. Ich denke hier vor allem an den theoretischen Unterricht an unseren Konservatorien. Hier stecken wir — im allgemeinen gesagt — noch zu sehr im Generalbaß darin, die Akkordlehre wird mit einer fürchterlichen Gründlichkeit durchgearbeitet, viel Wert wird auf Unwesentliches gelegt und das Wesentliche dabei übersehen. Louis-Thuilles Harmonielehre bedeutet einen großen Fortschritt namentlich in bezug auf das Stoffzusammendrängen und damit verbundene Vereinfachung. Harmonielehre war bisher allzusehr arithmetische Wissenschaft, sie ist aber etwas mehr oder kann es doch gewiß sein. Eigentliche Kompositionsversuche der Schüler könnten beträchtlich eingeschränkt werden, zum mindesten sollten sie weit mehr als bisher in der Weise betrieben werden, daß sie nur als vom Schüler selbst erdachte Illustrationen zur Kompositionslehre aufzufassen sind und in der Hand des Lehrers als Beweismittel dafür gelten können, wie weit der Schüler seine Darlegungen begriffen hat. Anders ist es, wo es sich um solche handelt, denen es darum zu tun ist, wirkliche Routine im Komponieren zu bekommen und die offenbare Begabung zum eigenen Schaffen zeigen. Für die wenigsten der Schüler trifft das aber zu. Sie sollen vor allem brauchbare, gebildete Musiker werden. Die meisten unter ihnen, jedenfalls alle Klavierspieler und fast alle sonstigen Instrumentalisten werden späterhin unterrichten, folglich muß durchaus darauf hingearbeitet werden, sie zu Lehrern heranzubilden. (Daß ich hier nicht etwa gegen den theoretischen Unterricht als solchen spreche, ist selbstverständlich.) Aber auch im eigentlichen Musikunterricht, am meisten wohl beim Klavier, wird teilweise noch stark gesündigt. Das Hörenlernen, das Erfassen des Tons, die von Schritt zu Schritt sich fortbewegende Entwicklung des musikalischen Sinns wird im Grunde genommen ganz dem Zufall überlassen. Der Schüler lernt es oder lernt es nicht, das hängt sehr oft nur von ganz äußeren Umständen ab. Das Denken wird ihm zu leicht gemacht und somit der Geist eher abgestumpft, als ausgebildet. Es müßte im Unterricht viel mehr „gefragt" werden, von seiten des Lehrers sowohl, wie von seiten des Schülers. Letzterer soll nicht nur bedingungslos auf blinden Autoritätsglauben hin alles annehmen, sondern er soll um die Gründe sich umschauen und danach forschen. (Sehr wahr! Red.) Ein individueller Unterricht läßt sich überhaupt gar nicht anders denken.

Mit dem grundlegenden Elementarunterricht im Klavier hat sich Max Pauer bisher in besonders eingehender Weise beschäftigt, und hat auch mit den unter seiner Oberaufsicht stehenden Klassen, deren direkte Leitung den Fähigsten seiner Schüler übertragen wurde, schon ganz bedeutende Resultate erzielt. Es ist erstaunlich, wieviel

gerade bei **Kindern** erreicht werden kann, wie rasch sie Fortschritte machen und begreifen lernen, wenn nur die vorhandenen Fähigkeiten wirklich herangebildet werden. Aber das ist es ja gerade, daß sie bei so Vielen tatsächlich schlummernd verborgen bleiben! Keine Stimme ertönt, sie zu wecken, und dann kommt die Zeit, wo es zu spät ist. Nach dieser Richtung hin ist durch Unterlassen schon viel gesündigt worden. Hier ist des Lehrers Verantwortlichkeit besonders groß (und deshalb ist es auch eine **Sünde**, wenn sich Eltern, wie es außerhalb der Konservatorien so oft geschieht, gerade für den ersten Unterricht des Kindes mit „billigen Kräften" begnügen). Wo es in Konservatorien mit den **untersten** Klassen gut bestellt ist, wird in den oberen um so mehr erreicht; wo es unten nichts oder wenig taugt, müssen die Folgen später mit Notwendigkeit sich einstellen. Es spricht für Pauers pädagogisches Geschick, für seine klare Einsicht in den Stand der Dinge, daß er sich nicht nur mit seiner Ausbildungs- und Meisterklasse beschäftigt, die ihm allein schon genug zu tun gäbe, sondern gerade dem Anfängerunterricht sein besonderes Augenmerk zuwendet und diesen in fortschrittlichem Sinn umgestaltet. Und gewiß wird er fernerhin — ohne daß er ein festes Programm ausgegeben hätte — noch manches tun und dabei fortsetzen, was unter S. de Langes direktorialer Tätigkeit begonnen wurde. Dieser war es, der die sicheren Grundlagen schaffen half, auf denen nun ohne Besorgnis weitergebaut werden kann.

Die Berücksichtigung **neuerer Literatur** ließe sich bei unseren Konservatorien noch beträchtlich weiter ausgedehnt denken, ohne daß deswegen eine schädliche Neuerungssucht eingreifen müßte und das Alte über den Haufen geworfen würde. Nur ein mäßiger Bruchteil der vorhandenen **guten** Literatur kommt tatsächlich im Unterricht zur Verwendung; eine Genügsamkeit und Sparsamkeit herrschen hier, über die man sich wundern muß. Auch die an einer Schule sich leicht bietende Gelegenheit der Vereinigung der Schüler zu einem **Orchester** könnte in Stuttgart noch mehr ausgenützt werden, und, wie man hört, wird Pauer auch hier mit Nachdruck für die weitere Ausgestaltung des schon vorhandenen kleinen Orchesters eintreten. Vieles wird sich erst mit der Zeit ergeben und gewiß wäre es verfehlt, gewaltsam Reformen einzuführen. Aber dessen sind wir sicher in Stuttgart und freuen uns darüber: Ein Mann mit starkem Wollen hat die Führung unseres Konservatoriums übernommen, einer, der mit Leib und Seele in seiner Arbeit aufgeht. Im Unterrichtswesen überhaupt bereitet sich langsam ein allgemeiner Umschwung vor. Er betrifft auch den **musikalischen** Unterricht und es heißt jetzt, den Forderungen der Zeit nachgeben. Auf **Max Pauer** darf man das volle Vertrauen setzen, daß er der richtige Mann ist, dem Stuttgarter Konservatorium auch fernerhin zu gedeihlicher Förderung zu verhelfen. Mögen seine Bestrebungen von dem Erfolg begleitet sein, den sie verdienen, dann ist uns um die Zukunft des Königl. Konservatoriums nicht bange.

Alexander Eisenmann (Stuttgart).

Richard Wagner und seine erste Gattin Minna.

Von **Erich Kloss** (Berlin).

Soeben sind die **Briefe Richard Wagners** an seine erste Gattin **Minna** geb. **Planer*** der Oeffentlichkeit übergeben worden. Damit hat das Haus Wahnfried sich erneut den Dank aller derer verdient, die sich ernst beschäftigen mit der Erkenntnis des Wesens Richard Wagners. Nach der Veröffentlichung der Briefe an **Mathilde Wesendonk** trat bereits Wagners reines und edles Menschentum in deutlichster Weise hervor. Die vorliegenden 269 Briefe an seine Gattin Minna ergänzen in eigenartiger Weise die an Frau Mathilde wie auch die an **Franz Liszt** gerichteten. Es sind zwei starke Bände von 318 und 323 Seiten. Sie umfassen die Zeit vom 21. Juli 1842 bis zum 28. September 1863, also Richard Wagners eigentliche Wanderjahre, die er nach der Dresdner Hofkapellmeister-Epoche als Verbannter in der Schweiz, dann in Italien, Paris, Wien und Biebrich am Main verleben mußte.

Als das Martyrium eines Künstlerlebens kann man kurz die tragische erste Ehe Richard Wagners bezeichnen. Man wußte ja, daß dieser Bund nicht glücklich gewesen war, weil die Wesensverschiedenheit der beiden Gatten eine ruhige Eheführung völlig ausschloß. Die Schauspielerin Minna Planer, die der junge Kapellmeister in Magdeburg kennen gelernt und 1836 in Königsberg zu seiner Gattin gemacht hatte, war eine biedere, etwas hausbackene Frau, die, wie Wagner einmal selbst sagt, „mit einem niederen Manne glücklicher geworden wäre". — Den Genius eines Richard Wagner zu verstehen, dazu fehlte ihr der Sinn, ja es geht aus den Briefen Wagners leider nur zu deutlich hervor, daß sie sich auch nicht einmal Mühe gab, in das Wesen des Künstlers und selbst nicht in das des Menschen einzudringen. Das allein ist es, was wir tief bedauern. Gerade eine Natur wie die Wagners bedurfte der Liebe, der Aufmunterung, der Anregung, der selbstlosen Hingabe eines vertrauensvollen und von seiner Künstlerschaft überzeugten Weibes. Wagner verlangte nicht von Minna das, was sie nicht zu geben vermochte, nämlich höheres geistiges Interesse: dazu war ihr die Gabe versagt; aber er verlangt nur, „daß sie sich Mühe geben sollte, ihn zu verstehen, wozu sie keineswegs der Büchergelehrsamkeit bedurfte, sondern nur der **Liebe**". Nun, diese Liebe glaubte ja Minna zu besitzen; sie hat sich in Paris in schlimmen Lebenslagen tapfer bewährt; sie hat das Hauswesen getreu und pflichtgemäß geführt und alle Aeußerlichkeiten, wie sie in jeder Ehe notwendig sind, brav erledigt. Damit hielt sie aber ihre Aufgabe als Gattin erfüllt. Das Opfer einer eingewurzelten, vorurteilvollen gesellschaftlichen Durchschnitts-Anschauung zu bringen, sich dem Genie in seiner strengen künstlerischen Konsequenz bei allen Lebens-Irrfahrten unterzuordnen, dazu fehlten ihr Wille und Kraft. Erstaunlich und tiefrührend ist es, wenn man nun in der langen Kette dieser Briefe das fortwährende Bemühen Wagners sieht, die Gegensätze zu überbrücken, dieser Frau einen Begriff beizubringen von seinem Wesen und seinen künstlerischen Aufgaben, sie zu sich emporzuziehen, damit sie einen erhabenen Standpunkt gewinne. „Was mich so unwiderstehlich an Dich fest band, war die Liebe, eine Liebe, die über alle Verschiedenheit hinwegsah, eine Liebe, die Du aber nicht teiltest, mindestens gewiß nicht in dem Grade, als sie mich beherrschte" ... „Das, worauf es gerade ankam, und womit man jedes Leiden lächelnd erträgt, die unbedingte Liebe, mit der wir den anderen grade so lieben und als **den** lieben, wie und welcher **er** ist, — diese Liebe konntest Du nicht empfinden; denn Du verstandest mich schon damals nicht, da Du immer von mir annahmest, ich **solle ein Anderer sein, als der ich in Wahrheit bin.** Seit der Wiedervereinigung nach jener ersten Störung unserer Ehe (Minna hatte ihren Gatten einst in der Anfangszeit der Ehe verlassen. Vergl. Brief 172. Der Verf.) leitete Dich gegen mich eigentlich nur noch die Pflicht. — Die Pflicht hieß Dich mit mir allen den Kummer tragen, den wir in Paris litten, und noch in Deinem vorletzten Briefe nennst Du in bezug auf jene Zeit nur die Pflicht, nicht die Liebe. Hättest Du damals wahrhafte Liebe zu mir im Herzen gehabt, so würdest Du Dich nun nie der Ertragung jener Leiden rühmen, sondern in Deinem festen Glauben an mich und das, was ich bin, hättest Du in diesen Leiden eine Notwendigkeit erkannt, deren man sich um eines höheren Willen fügt, indem man nur dieses Höheren gedenkt, im Bewußtsein dieses Höheren glücklich ist, der niederen Leiden aber darum vergißt."

Hier sind deutlich die Wesensunterschiede der beiden Naturen ausgesprochen, und diese Sätze aus dem auch sonst überaus bedeutungsvollen Brief 36 (datiert Paris, 17. April 1850) reden eine erschütternde Sprache. Aber noch mehr! Frau Minna ließ sich nicht genügen an dieser Passivität dem Gatten gegenüber, sondern sie opponierte auch direkt; sie war ständig unzufrieden und konnte es ihrem Manne nie verzeihen, daß er, seiner tiefinneren künstlerischen Ueberzeugung folgend, die Behaglichkeit des Dresdner Hofkapellmeister-Daseins aufgegeben hatte.

Darüber sagt Wagner: „Seit meiner Anstellung in Dresden tritt Deine wachsende Mißstimmung gegen mich genau mit der Zeit und in dem Grade ein, als ich — meinen persönlichen Vorteil vergessend — im Interesse meiner Kunst und meiner künstlerischen wie menschlichen Unabhängigkeit den elenden Direktionsverhältnissen jener Kunstanstalt mich nicht mehr zu fügen vermochte und mich dagegen auflehnte. In dieser entscheidenden Periode meines Lebens wird jeder, der mich genau beobachtete und zu verstehen suchte, zugestehen müssen, daß alles, was ich tat, eine unausbleiblich richtige Konsequenz meines künstlerischen Wesens war, dem ich eben — trotz aller persönlichen Gefahren — treu blieb."

Wie aber verhielt sich Minna in dieser Zeit? — Sie hatte keinen Sinn dafür, wie Wagner litt; sie empfand nicht die Größe dieses tiefen innern Konfliktes, der für alle Zeiten eine Wandlung in Wagners Leben hervorbrachte. Trost und Mut sprach sie ihm nicht zu; vielmehr muß Wagner schmerzlich klagen: „Wenn ich von einem neuen Aerger, von einer neuen Kränkung, von einem neuen Mißlingen tief verstimmt und erregt nach Hause kam, was spendete mir da dieses mein Weib anstatt des Trostes und erhebender Teilnahme? Vorwürfe, neue Vorwürfe, nichts als Vorwürfe!" — Wagner betont dann seinen häuslichen Sinn, der in der Tat in hohem Grade ausgeprägt war. Um wieviel mehr mußten ihn die ewigen häuslichen Aergerlichkeiten mit der Frau verstimmen und verbittern, die ihm die nächste hätte sein sollen, seine Leiden zu zerstreuen. „Was ist alle körperliche Pflege, die Du mir allerdings reichlich angedeihen ließest, gegen die notwendige **geistige** für einen Menschen von meiner inneren Erregtheit! Entsinnt sich wohl meine Frau, wie sie es einst über sich vermochte, acht Tage lang mich auf dem Krankenbette zu pflegen, kalt und ohne Liebe, weil sie mir eine heftige Aeußerung vor meiner Erkrankung nicht vergeben konnte?"

Und jahrelang setzt Wagner sein Bemühen fort, Frau Minnas Wesen zu bessern, ihre Sorgen zu zerstreuen und sie ruhig und fest zu machen gegen eingebildete und wirkliche Leiden. In rührender Art ist er für ihre Gesundheit bedacht; er erfüllt ihr in dieser Hinsicht jeden Wunsch, besorgt immer neue materielle Mittel und sendet von seinen Konzertreisen aus Paris, London und noch aus Petersburg (1863) Geld an die Gattin. Diese Geldsendungen sind stets von liebenswürdigen, oft recht humorvollen Briefen begleitet. Er nennt die Gattin sein „liebes Mienel"; er redet sie an als „O du ganz gute Frau", „Vortrefflichster Mutzius", „Meine gute Minna" usw. Auch die Unterschriften sind in

* Richard Wagner an Minna Wagner. 2 Bde. Verlag Schuster und Loeffler, Berlin und Leipzig.

echt Wagnerscher Weise immer witzig gehalten. Kurz: Wagner ist eben auf jede Weise bemüht, seine Gattin das eigentümliche Schicksal, an ihn, den unruhigen Künstler, gekettet zu sein, nicht unfreundlich empfinden zu lassen. Aber Minna ist leider unbelehrbar. Sie wirft ihm seine heitere Laune vor, und Wagner muß wiederum erklären, nicht er sei heiter, sondern er habe sich nur in heitere Stimmung versetzt, damit auch sie heiter würde. Sie quält ihn fortwährend mit unglaublichstem und kleinlichstem Mißtrauen, und er ist stets genötigt, ihr dies auszureden: „Ach Gott, les't nur nichts hinter meinen Zeilen, was nicht drin steht! . . . Leider hast auch gerade Du gar keinen Begriff von meiner Aufrichtigkeit!"

Zum offenen Konflikt kam es bekanntlich, als sich Wagner in Frau Mathilde Wesendonk eine ihm wahlverwandte Freundin gewonnen hatte. Ueber diesen Abschnitt aus der Ehe sind wir durch die Wesendonk-Briefe und zumal durch den ausführlichen und aufklärenden Brief an die Schwester Clara Wolfram durch Wagner selbst unterrichtet. Die Briefe aus Venedig — 1859/60 — und der wichtige Brief 217 (Wien, 19. Oktober 1861) an Minna geben psychologisch die genauesten Aufklärungen, so daß der völlig reine Charakter der Beziehungen zu Frau Wesendonk und ihrem Gatten nun völlig klar liegt. Den Auslassungen Wagners hierüber ist nichts mehr hinzuzufügen. Frau Minna hatte schon einmal eine edle Freundschaft ge-



Niccolo Paganini, nach einer Bleistiftzeichnung von Ingres.
Mit freundlicher Genehmigung der Firma C. G. Boerner in Leipzig. (Text siehe S. 311.)

stört, nämlich diejenige mit Frau **Jessie Laussot**, geb. Miß Taylor, der Gattin eines französischen Kaufmanns in Bordeaux, die sich zu einer Jahresrente für Wagner erboten und ihn in ihr Haus geladen hatte. Bekanntlich schenkte Minna nur allzuleicht bösen Einflüsterungen einer klatschsüchtigen Umgebung Gehör und so mußte Wagner seiner Gattin ernst und kategorisch erklären: „Man hat Dir geschrieben, ich sei das zweite Mal nach Bordeaux gekommen, um eine junge Frau ihrem Manne zu entführen?? Nun, da laß Dir denn doch auf Ehre und heiligstes Gewissen von mir beteuern, daß solch eine **unverschämte Lüge und Verleumdung** noch nie gegen einen Menschen erfunden worden ist!"

Kein Wunder, daß sich Frau Minna auch im Falle Wesendonk wenig hochgesinnt zeigte. Für Wagners Seelenkämpfe in dieser Zeit, für die ausgesprochene und ihr gegenüber deutlich betonte Ueberwindung seiner Leidenschaft und für die Abklärung dieser Neigung in edelste Freundschaft hatte sie kein Verständnis. Wagner hatte schon vor der heit, Ruhe und Besonnenheit, die mir dies erringen wird." — So konnten auch die freundschaftlichen Beziehungen zum Hause Wesendonk fortbestehen bleiben — zum steten Aerger von Frau Minna, die auch jetzt noch in ihren Briefen an den Gatten wieder und wieder auf die „Affäre" zurückkam, während Wagner mitleidig und versöhnlich Frau Wesendonk bittet, seine arme kranke Frau pflegen zu helfen. In der Tat war ja Minna oft leidend; eine Herzkrankheit bereitete ihr viele Pein. Eben aus diesem Grunde hielt es Wagner auch für angemessen, im eigenen Interesse der Gesundheit Minnas von einem dauernden Zusammenleben abzusehen. „Beruhigen kann ich sie nur aus der Ferne; denn da kann ich zu meinen Mitteilungen Zeit und Stimmung wählen, um immer meiner Aufgabe gegen sie eingedenk zu sein," — schreibt er an Frau Mathilde. Und so geschah es. Der erneute Versuch eines Zusammenlebens in Paris (1860) schlug fehl. Wagners Lage wurde auch materiell immer bedenklicher; in Biebrich kam es dann zu einer erneuten Katastrophe, die Wagner in einem Briefe an

Faksimile der beiden letzten Seiten eines Briefes von Richard Wagner an „eine Putzmacherin".
Mit freundlicher Genehmigung der Firma C. G. Boerner in Leipzig. (Text siehe S. 311.)

Katastrophe, als Minna zur Kur in Brestenberg weilte, erklärt: „Mir ist von der andern Seite her nur **ein** Vorwurf geworden, nämlich von je es unterlassen zu haben, Dich von der **Reinheit dieser Beziehungen** zu belehren, so daß es Dir unmöglich gewesen sein würde, die betreffende Frau so zu beleidigen." (Brief 121.) „Blicke ich mich so um, muß ich mich doch über das schöne Asyl freuen, das uns bereitet ist. Es ist und wird uns erhalten bleiben; wir haben es mit edlen, reinen Menschen zu tun." (Brief 127.) „Diejenige, die Du so hassest, wünscht nichts mehr, als daß ich nur das hübsche Asyl behalte, selbst wenn sie mich nie sieht oder sonst mit mir verkehrt." (Brief 134.) — Umsonst: die Katastrophe trat dennoch ein. Frau Minna beleidigte aufs neue Frau Wesendonk. Das Asyl ward verlassen. Wagner ging nach Venedig, wo er sich gänzlich läuterte von allem, was die letzte Zeit an Verwirrungen und irdischem Leid gebracht: er schuf uns in dieser erhabenen Stimmung „Tristan und Isolde". „Ich sehe jetzt anders in die Welt," schreibt er an Minna von Venedig aus, „als vor einigen Jahren noch, und ich kann sagen, daß ich in einem höheren Sinne mich erst jetzt geprüft fühle. . . ." „Mit der Vollendung dieses Werkes (Tristan und Isolde) werde ich eine merkwürdige Lebensperiode überstanden haben; ich ahne die Klar-

Peter Cornelius als eine endgültige Schicksalsbestimmung ansieht. Minna war genau dieselbe geblieben, die sie von Anfang an war: sie behauptete stets im Recht und die allein Gekränkte zu sein, und schmerzvoll muß Wagner ausrufen: „Daß meine Lebenssorgen Dir gleichgültig sind, muß ich Dir verzeihen . . . für jetzt kann ich Dir nichts helfen, sondern nur Du kannst **mir** helfen, indem Du mir geistige Ruhe zu meiner Arbeit läßt, ohne die es nun einmal jetzt nicht geht, und von der mich nun einmal nichts abbringen soll."

So standen die Dinge nach 20jähriger Ehe genau auf demselben Punkte, wie sie von Anfang an gestanden hatten. Welch eine Summe von Mühe, Zeit und Nervenkraft hatte Wagner in diesen beiden Jahrzehnten aufbieten müssen, um seine Frau zu belehren, ihr eine edle Gesinnung beizubringen und ihre Sorgen zu zerstreuen. Ein anderer hätte wahrlich die Geduld verloren. Die Widerstandsfähigkeit des Künstlers gegen Schicksalstücke und den Drang irdischer Verhältnisse bewies sich auch hier glänzend. Durch den Glauben an seine hohe Sendung, durch die Ueberzeugung vom endlichen Siege seines Strebens ward Wagner aufrecht erhalten. Selbst in schlimmsten Stunden verzagt er nicht, und selbst da macht er seine Gattin zur Vertrauten. Ohne hohe philosophische und künstlerische Fragen zu erörtern, wie

dies z. B. in den Briefen an Mathilde Wesendonk geschieht, unterhält er sich doch in seiner impulsiven Art von allen seinen Erlebnissen. Er preist die Reize der erhabenen Natur des Schweizerlandes, er rühmt die klassische Schönheit und die mannigfachen Herrlichkeiten von Venedig und Italien überhaupt; er gibt uns 1848 ein überaus anschauliches und lebendiges Bild von dem schwarz-rot-goldenen Wien im Revolutionsjahre, und wir erfahren schon damals von seinen großen Plänen zur Reform des dortigen Opernwesens. Wir lernen den Meister auch aufs neue in diesen Briefen an seine Gattin als ernsten Tierfreund kennen; die Hunde Peps und Fips und der Papagei Jaquot spielen eine große Rolle in vielen Schreiben.

Für den Musiker überaus interessant sind die Briefe aus Berlin anläßlich der Erstaufführung des „Fliegenden Holländer" im Königlichen Opernhause 1843, außerdem aber die ausführlichen Berichte über die Pariser Kunst- und Musikverhältnisse und die 27 umfangreichen Briefe über die Londoner Konzerte aus dem Jahre 1855. Hierbei ist, wie in den Wesendonk-Briefen, der geschäftsmäßige Charakter des Engländers auch in bezug auf die Art des Musikgenießens treffend charakterisiert. Leider gestattet der Raum nicht, hier einiges anzuführen; der Leser muß das im Zusammenhange der Briefe verfolgen. Auch die Audienz Wagners bei der Königin Viktoria und dem Prinzgemahl Albert ist sehr humorvoll geschildert. Hier lesen wir in Brief 99 u. a.: „Ich, der ich in Deutschland wie ein Straßenräuber verfolgt werde, dem man in Frankreich Paßschwierigkeiten macht, werde von der Königin von England vor dem aristokratischesten Hofe der Welt mit der ungeniertesten Freundlichkeit empfangen: das ist doch ganz hübsch."

Dann erfahren wir in Brief 180 (9. Juli 1859) von der Entstehung der „lustigen Weise" im letzten Akte des Tristan: „Früh um 4 Uhr weckte der Knecht mit dem Alphorn. Ich fuhr auf, sah, daß es regnete und blieb liegen, um weiter zu schlafen. Doch ging mir das drollige Geblase im Kopfe herum, und daraus entstand eine sehr lustige Melodie, die jetzt der Hirt außen bläßt, wenn er Isoldes Schiff ankündigt, was eine überraschend heitere und naive Wirkung macht."

Auch über die Vorlesung der Meistersinger-Dichtung vor dem Großherzoglich badischen Paare erzählt Wagner im Brief 235 (11. März 1865) einiges: „Ihre Aufmerksamkeit und Gefallen war groß; sowohl das Ernste wie das Heitere machte schöne Wirkung, und im letzten Akte brachte sie mich selbst durch ihr unerlöschliches Gelächter zum Lachen, so daß ich mich unterbrechen mußte. Kurz, mein Erfolg war vollkommen, und mir ist's lieb, daß auf diese Weise doch der Glaube an mich wieder neu gestärkt ist, und man weiß, daß ich noch nicht fertig bin."

Sehr liebevoll ist Peter Cornelius charakterisiert als „ein wirklich höchst seltener, ungewöhnlicher Mensch, sowohl was Charakter als geistige Fähigkeiten betrifft. Er ist wirklich der einzige von allen Jüngeren (wiewohl er auch schon hoch in die Dreißig ist), dem ich wirkliche Genialität zusprechen kann. Seine Mäßigkeit, Bescheidenheit, Genügsamkeit und große sittliche Würde stellen ihn aber ganz einzig hin. Ich könnte nur wünschen, dieser liebenswürdige Mensch möchte auf immer zu uns ziehen; doch verfolgt er seinen eigenen selbständigen Lebensplan, den ich respektiere."

Auch andere Künstler werden gelegentlich erwähnt. Von Wilhelmine Schröder-Devrient heißt es in Brief 153 (Venedig 1858): „Sie steht nur noch groß und bedeutend vor meiner Erinnerung, wie sie mein Ideal für den dramatischen Gesang geblieben ist, das mir unverlöschlich bei allen meinen Arbeiten vorschwebt." Auch von Tichatschek, Niemann, Frau Bürde-Ney, Ander usw. ist natürlich öfters die Rede.

Das Hauptinteresse des Lesers wird sich zweifellos auf das Psychologische dieses tragischen Ehebündnisses konzentrieren, und hier tritt bei kritischer Prüfung Wagners Charakterbild erneut in Güte und Großherzigkeit hervor. In der Feststellung dieser Tatsache beruht der historisch berichtigende Wert solcher Publikationen.

Zwei Uraufführungen.

Hans Schilling-Ziemssen: „Sonnwendglut". Albert Gorter: „Der Paria".

Von zwei neuen Opern habe ich zu berichten, die auf reichsländischem Boden das Licht der Rampen erblickten — wiewohl ihre Verfasser nicht elsässischer Abkunft sind. Beider Autoren sind Kapellmeister und haben eigenhändig ihre Geisteskinder aus der Taufe gehoben.

Hans Schilling-Ziemssen, der tatkräftige Leiter der unter der Direktion Goldberg rege aufstrebenden Kolmarer Oper, ist in der Musikwelt kein Unbekannter mehr; sind doch einige, wenn auch kleinere Gesangsstücke von ihm schon auf den Festen des „Allgemeinen deutschen Tonkünstlervereins" aufgeführt worden. Mit seiner „Sonnwendglut", einem abendfüllenden, dreiaktigen Musikdrama, hat der talentvolle Münchner nun den Schritt auf die Bühne gewagt, und gezeigt, daß zweifellos in ihm viel des Eigenen steckt, was der Anteilnahme der Mitwelt wert erscheinen mag. Die Handlung, deren Libretto der Karlsruher Schauspieler Felix Baumbach (der auch schon sonstige Dramen geschrieben) mit ziemlichem Geschick, wenn auch nicht frei von Wagner-Anklängen und Trivialitäten, bearbeitet hat, versetzt uns ins sagenhafte Island zur Zeit der Normannenzüge. Einer dieser blondlockigen Helden, Bragur, hat dort Helga, die Gattin des alternden Modar, kennen gelernt; die „Sonnwendglut" entzündet ihre Herzen, und trotz der mahnenden Stimme der Thordis, einer Art Schicksalsweibes, will Helga den ungeliebten Gatten, und selbst ihr Töchterlein, um des Geliebten willen verlassen. Sehnend erwartet sie diesen am Meeresstrand; doch statt seiner erscheint ihr Mann, eine Art Hunding, und entsetzt stürzt die Getäuschte ins Meer. Dies der erste Akt. Der zweite spielt 20 Jahre später — ein undramatischer Riß, der jedoch durch die Uebereinstimmung der handelnden Personen, einschließlich Helga selbst, die in ihrer erblühten Tochter verjüngt wieder erscheint, erträglich gemacht wird. Dem „Erik" aus dem „Holländer" gleichend, umwirbt sie der junge Olaf, und scheint seinem Ziele schon nahe, als ihn die Pflicht zur Rettung Schiffbrüchiger von dannen ruft; der Errettete aber ist kein anderer als Bragur selbst, den das Geschick wiederum an den Strand verschlagen, und der in Jung-Helga das Ebenbild der einstigen Geliebten wiedererkennt. Währenddessen hat Modar aus Thordis' Mund die Wahrheit über den Tod seiner Gattin und ihren Treubruch erfahren. — Tiefgebeugt sehen wir ihn im dritten Akt, einen Spott des Volkes; doch noch einmal rafft er alle Leidenschaft seines Innern zusammen, als er hören muß, daß Bragur, dem mittlerweile Jung-Helga, der Mutter gleich, ihr Herz geschenkt hat, obwohl sie alles weiß, der Verführer seines Weibes war, und nun die Hand seines Kindes begehrt. In wildem Zorn will er den Zerstörer seines Glückes vernichten; da ist es wiederum Thordis, die ihn lehrt, daß er jenes Glück eigentlich nie besessen, daß die Allgewalt der Liebe mächtiger ist, als menschlicher Wille und Wunsch. Er verzeiht und vereint Bragurs und Helgas Hände.

Dies in kurzen Zügen der Inhalt des Dramas, das im einzelnen eine Reihe poetisch schöner und musikalisch dankbarer Szenen birgt, und dem Tondichter reichen Stoff bot, in Natur- und Menschenschilderung seine Kunst zu erweisen. Wie es aber schon die Anlage und der Inhalt des Stückes in sich birgt, so war es kaum zu vermeiden, daß die Tonsprache des Komponisten sich in die Bahnen des Meisters begab, der als der oberste musikalische Künder germanischer Heldensagen ihren Stil gewissermaßen geschaffen hat: in den Bahnen Wagners. Textworte wie Situationen führten den Komponisten fast wie von selbst dazu, der Ausdrucksweise des Bayreuther Meisters sich zu nähern. Ohne natürlich ins eigentliche Plagiieren zu verfallen, atmet doch der ganze Bau der Musik in leitmotivischer Struktur, Harmonik und Instrumentation den Geist des großen Vorbilds. Daneben aber weiß Schilling doch genug Selbständiges zu sagen, um mehr als wie ein bloßer Nachahmer zu erscheinen. Ist der erste Akt, namentlich in seinen melodisch stark mißratenen und viel zu langatmigen Chorstellen (deren Text auch sehr verbesserungsbedürftig erscheint!), in seiner etwas lärmenden Zerrissenheit, mit den bis zum Ueberdruß gehäuften unartikulierten Schreien der Thordis (die stark an die „Hoho's" aus dem „Holländer" usw. erinnern!) wohl als der schwächste zu betrachten, so blüht im zweiten Akt an vielen Stellen eine liebenswürdige Lyrik empor, die von recht fesselnder Wirkung ist. Namentlich eine Ensemblezene (mag sie auch etwas an die Brangänenstelle im zweiten Tristan-Akt anklingen!) darf als ein Höhepunkt betrachtet werden, und die schöne Wirkung solcher Sätze sollte unsere modernen, musikdramatischen Prinzipienreiter lehren, wie unrecht sie daran tun, dies herrliche Ausdrucksmittel, das die Musik vor der redenden Kunst voraus hat, die Gefühle einer Anzahl handelnder Personen gleichzeitig harmonisch zusammenzufassen, um einseitiger und verkehrter Theorien willen so zu vernachlässigen! Auch der dritte Akt scheint manche Schönheiten zu enthalten — wiederum mit Ausnahme der Chöre, bei denen der humoristisch sein wollende Zug dem Komponisten nicht recht geraten ist; zu beanstanden ist außerdem der meiner Ansicht nach mißratene Aufbau des Schlusses, bei dem der Autor die sämtlichen Personen auf der Bühne — schweigen läßt, und nur mit dem Orchester redet, wiewohl die Situation nach einem Ausklingen in ein vokales Ensemble förmlich schreit! — Solche Unebenheiten abgerechnet, die die Bühnenerfahrung wahrscheinlich bessern wird, darf das Schillingsche Werk entschieden als eine Bereicherung der modernen Musikdramatik angesehen werden, hauptsächlich da er das melodische Element durch die leitmotivischen oder tonmalerischen Regungen nicht erdrücken läßt, und da er auch in der Handhabung des Orchesters ohne Uebertreibungen, Kakophonien und Exzentrizitäten Sinn für Wohlklang und harmonisches Sichausleben beweist. Die Behandlung der Singstimmen ist ebenfalls im ganzen zu loben, bis auf die Partie der Thordis, die, in der Hauptsache altmäßig angelegt, daneben eine Höhe verlangt, wie sie ein Alt oder Mezzosopran natürlicher Weise nicht haben kann! Wenn sich der Komponist zu einigen Kürzungen und Aenderungen entschließt, so glaube ich, daß sein Werk auch an großen Bühnen es zum Erfolge wird bringen können, da es in der Tat von einer das Gewöhnliche übersteigenden Gestaltungskraft Zeugnis ablegt. — Die Aufführung in Kolmar vermochte leider nicht ein ganz ungetrübtes Bild des Stückes zu geben (besonders der letzte Akt fiel fast völlig auseinander!), da namentlich das Orchester (Militärkapelle) wohl den Anforderungen der Spieloper, nicht jedoch, auch numerisch, denen des großen Musikdramas gerecht werden kann, und auch der Chor absolut Unzulängliches leistete. Die Solorollen kamen hingegen, von

einigen Provinzmanieren — übertriebenem Pathos! — abgesehen, recht ordentlich heraus, bis auf die Helga, deren Vertreterin stimmlich ziemlich unmöglich ist! — Möge es dem Autor beschieden sein, sein Werk einmal richtig an einer leistungsfähigen Bühne zu vernehmen! —

* * *

Wesentlich anderer Natur läßt sich der Einakter „Der Paria" von Albert Gorter, dem Straßburger ersten Kapellmeister, an. Der Verfasser, früher in Leipzig und Karlsruhe tätig, ist kein Neuling als Opernkomponist mehr, und verfügt über ein ihm zugute kommendes Maß von Routine. Eine seiner Opern, „Der Schatz des Rhampsinit", hat es allerdings meines Wissens nur zu einem bescheidenen Karlsruher Lokalerfolg gebracht; hingegen ist seine vor zwei Jahren in Köln (unter Lohse) zuerst aufgeführte musikalische Komödie „Das süße Gift", ebenfalls einaktig, an einer Reihe von Bühnen mit ziemlichem Erfolg gegeben worden. Freilich verdankt sie diesen Erfolg nicht zum geringsten Teil dem recht wirksamen Libretto, das den Straßburger Martin Frehsee zum Verfasser hatte. Auch in seinem neuen, tragischen Werk hat Gorter einen guten „Instinkt" für das Bühnenwirksame bewiesen; wie wichtig dieser Punkt ist, erhellt aus den Mißerfolgen so mancher musikalisch hochwertiger Opern, die an der Verworrenheit und Unklarheit ihrer Texte dahinsiechen! Sein Libretto, das er selbst bearbeitet hat, ist einem sonst ziemlich unbekannten gleichnamigen Drama von Michael Beer, einem Bruder Meyerbeers, entnommen und spielt in Indien. Gadhi, der Paria, hat eine Fürstentochter, die als Witwe eines alten, ungeliebten Gatten den rituellen Flammentod erleiden sollte, von diesem Schicksal errettet, und sie in ein entlegenes Tal entführt, wo das Paar, dem ein Kind entsprossen, nur seiner Liebe lebt. Doch ihr Glück wird durch Fremdlinge gestört. Ihnen zu entfliehen ist es zu spät; schon naht sich Benarias, ein Radjah, mit großem Gefolge, von einem giftigen Schlangenbiß Hilfe suchend, und dazu, wenn auch widerwillig, die Hütte des „Unreinen" nicht verschmähend. Edler als er selbst, der den Paria soeben noch mit dem Tode bedroht, schafft dieser ihm Rettung durch sein Weib, das mit linderndem Balsam seinen Schmerz kühlt. Vom Wesen der Verschleierten gefesselt, erzwingt er ihren Anblick, und von ihrer Schönheit entflammt, will er sie als Sklavin wegschleppen lassen. Da, zum Aeußersten getrieben, enthüllt Gadhi das Geheimnis ihrer Herkunft und ihres Geschicks, und noch mehr: es zeigt sich, daß die Frau niemand anders ist, als Maja, die Schwester des damals in der Fremde befindlichen Benarias! Doch dessen religiöser Fanatismus siegt über die Bande des Bluts: Der Paria soll vom Brahmanen geopfert werden, die Schwester in ewiger Klosterhaft büßen; nur das Kindlein findet Gnade vor dem Grausamen. Während er es zu bergen geht, leert Maja mit dem Gatten vereint einen verborgen gehaltenen Gifttrunk, der sie der Gewalt des nahenden Brahmapriesters entzieht. Erschüttert steht der Bruder vor dem doppelten Opfer: „Frag deinen Brahma, ob sie ihm gefallen" — hiermit schließt das der dramatischen Spannung nicht entbehrende Stück. (Der gleiche Stoff liegt, wie erinnerlich, der Oper „Maja" von Adolf Vogl, siehe Nr. 8, zugrunde. Red.)

Die Musik, die Gorter dazu geschrieben hat, zeichnet sich durch einen gefälligen Eklektizismus aus, der zwar nicht nach der persönlichen Note eines eigenen Stils strebt, merkwürdigerweise sogar fast ganz auf das dankbare Lokalkolorit, wie wir es in ähnlichen Werken teilweise so effektvoll verwandt finden (siehe Lakme, Aïda, Feramors usw.), verzichtet, und einfach die Gefühle und Handlungen in einer allgemeingültigen Tonsprache ausdrücken will. So gestaltet sich das Stück teilweise zum Musikdrama, mit leitmotivischen Gedanken und tonmalerischen Anläufen, teilweise fällt es ins Gebiet der lyrischen Oper, deren Situationen in melodischem Aufbau ausgemalt werden. Dabei sind diese lyrischen Stellen dem Komponisten am besten gelungen, während die dramatischen Akzente nicht immer besonders glücklich getroffen sind. Die Behandlung des Orchesters ist eine verhältnismäßig einfache, nicht überladene, nur an einigen Stellen mit gewaltigeren Mitteln arbeitende; vieles ist homophon angelegt und mit einzelnen Instrumentalsoli durchsetzt. Sie verrät jedenfalls den geschickten und erfahrenen Praktiker, ebenso wie die Führung der Singstimmen, die recht dankbar geschrieben sind. Allerdings fehlt auch hier, von ein paar kleinen Duettanläufen abgesehen, die ensemblemäßige Zusammenfassung der Stimmen, wie sie dem Wesen der Oper entspricht, wie denn überhaupt das rein Opernhafte, obwohl sich manche Gelegenheit dazu geboten, nicht besonders ausgenutzt, auch der Chor nur in kleinen abgerissenen Phrasen verwandt ist. — Trotzdem man manchmal gewünscht hätte, der Autor hätte lieber ganze Arbeit im Sinne der älteren Oper gemacht — deren Form ich keineswegs für überwunden halte, wenn jemand etwas darin zu sagen weiß! —, macht doch das Werk im ganzen einen recht gefälligen Eindruck, und ist, ohne gerade einen Markstein auf den Fluren der Kunst zu bedeuten, als die Arbeit eines gediegenen, in sicheren Bahnen wandelnden Musikers zu betrachten.

Die Aufführung unter Leitung des Komponisten war recht gut; das Orchester sowohl wie die drei Hauptsolisten, Frau Lauer-Kottlar, Herr v. Manoff und Wilke, standen durchweg auf der Höhe ihrer Aufgaben — ersteres nur stellenweise zu laut! Daß am Orte seines Wirkens dem Kapellmeister Hervorrufe und Lorbeer nicht fehlten, ist selbstverständlich; gewisse Uebertreibenheiten in der freundschaftlichen Bewertung werden wohl bei Aufführungen an anderen Orten ihre Korrektur finden. Denn ich zweifle nicht daran, daß auch an fremden Bühnen die unstreitigen Vorzüge des Werkes ihm zum Erfolg werden verhelfen können! **Dr. G. Altmann.**



Moskau. Die erste Hälfte der Spielzeit nahm einen lebhaften Verlauf und war ungemein reich an Aufführungen der verschiedensten Stilarten. Eine Neueinführung von der „Kaiserlich russischen Musikgesellschaft" sind die „historischen Symphonie-Konzerte", die bei ermäßigten Preisen sieben Abonnements-Aufführungen bringen, denen jedesmal eine inhaltsreiche, belehrende Vorlesung von dem gediegenen Musikschriftsteller und Kritiker Julius Engel vorangeht. Das muß als höchst zweckentsprechend bezeichnet werden, da die Zuhörer aus der Schuljugend und den weniger gebildeten Kreisen der Stadt bestehen. Das Programm, in historischer Reihenfolge verfaßt, zeichnet die symphonische Tonkunst in ihrer Entwicklung von J. S. Bach, Händel bis auf Liszt, Berlioz und die russischen Tondichter unserer Zeit. Als Orchesterleiter treten S. Wassilenko und J. Sachnowsky, als Solisten gewählte einheimische Kräfte auf, darunter auch Serg. Tanejew, der sich als Pianist selten öffentlich hören läßt. Die Konzerte haben große Zugkraft und gehen bei vollem Hause (2500 Plätze) vor sich. — Die zehn üblichen Abonnements-Konzerte der Kais. russ. Musikgesellschaft hatten in dieser Saison keinen ständigen Orchesterleiter, sondern erste Künstler als Gastspiel-Dirigenten: Ed. Colonne, G. Marti, J. Sibelius, Oskar Fried, Steinbach. Das sechste war ein Jubiläums-Konzert anläßlich der 25jährigen schöpferischen Tätigkeit von Alex. Glazounow, der selbst als Orchesterleiter auftrat und nur seine Werke vorführte. Seine Orgelfuge op. 62 wurde von Sabanejeff gediegen, sein Violinkonzert op. 82 von dem jungen vielversprechenden Geiger Alex. Schmuler sinnreich und glanzvoll vorgetragen. — Die Philharmoniker hatten für das erste und zweite Abonnementskonzert K. Panzner zum Orchester-Interpreten, Eugène Ysaye zum Solisten, der mit dem Zauberton seiner Geige (die damals noch in seinen Händen war!) die Zuhörerschaft entzückte. Im dritten Konzert trat das Wunderkind Pepito Ariola mit dem dritten Klavier-Konzerte Beethovens auf. Einen festlich rauschenden, kraftvollen Eindruck übten die beiden Nikisch-Konzerte aus. Die symphonische Dichtung „Die versunkene Glocke" von dem jungen Tondichter Wlad. Metzl wurde in seiner Vaterstadt zum erstenmal von Nikisch mit glänzendem Erfolg vorgeführt. Beethovens „Fünfte" stand auf dem Programm, Wagner und russische Tondichter. — Der „Verein der Liebhaber der russischen Musik" bot eine glänzende Orchester-Aufführung unter Emil Kuper, dem talentvollen Orchesterleiter des im November abgebrannten Solodownikoff-Theaters. Tschaikowskys „Zweite", Glazounows „Aus dem Mittelalter" erlebten eine selten schöne Wiedergabe. — Unsere Stadt ist noch um eine Künstlervereinigung, die sich „Die Moskauer symphonische Kapelle" nennt, bereichert worden. Sie ist als ein Faktor künstlerischer Kultur hier zu begrüßen. Aus dem energievollen Wirken von W. Bulytscheff heraus entstanden, ist sie unter seiner Leitung zunächst mit Aufführungen von Werken des strengen Stils aufgetreten: Bußpsalm von Orlando Lasso, Beethovens C dur-Messe, Händels „Samson". Der Chor zeichnet sich durch Präzision aus, das Orchester aus Künstlern und Dilettanten bestehend, ist freilich vorderhand zum klaren Vortrage schwerer zu bringen. Dennoch bedeuten die Aufführungen viel für unsere Stadt, wo derartige Werke selten zu hören sind. E. v. T.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Im Bremer Stadttheater hat Goethes humorvolles Schönbartspiel „Das Jahrmarktsfest von Plundersweilern" in der Bearbeitung von Emil Pohl, vertont von Wilhelm Freudenberg, seine mit wohlverdientem Beifall aufgenommene Uraufführung erlebt. Die Textbearbeitung ist besonders durch die Aufnahme lyrischer Perlen (z. B. „An den Mond") gut gelungen. Die Musik hält sich fern von allem modernen Raffinement, sie charakterisiert in prächtiger Weise den wechselvollen, reichbewegten Jahrmarktstrubel und erreicht ihren Höhepunkt in dem melodiösen Terzett „Füllest wieder Busch und Tal". Die Aufführung stand unter Leitung von Kapellmeister Jäger und Oberregisseur Burchard, und der anwesende Komponist wurde verdientermaßen ausgezeichnet. — Im schroffen Gegensatz zu dem liebenswürdigen anspruchslosen Freudenbergschen Einakter stand die jüngste Novität unserer philharmonischen Konzerte, eine „symphonische Phantasie" von Volkmar Andreae für großes Orchester, Tenorsolo, Chortenor und Orgel auf Grund einer Textdichtung von W. Schädelin. Das Werk, das unter Prof. Panzners Führung zu glänzender Aufführung kam, steht so sehr im Banne der Neuromantik, daß es keine allzu tief gehende Wirkung hinterließ. (Diese Schlußfolgerung unseres Herrn Referenten ist doch wohl etwas kühn. Red.) Höchst eigenartig, befremdend wirkt der unisono-Männerchor. J. B.

— In der Dessauer Hofoper ist neu einstudiert Goldmarks „Heimchen am Herd" erschienen. Zum „erstenmal" ging Sullivans „Mikado" in Szene. Die 25. Wiederkehr des Todestages Richard Wagners beging man mit einer würdigen Tristan-Aufführung.

Starke Eindrücke erzielte Frau Alice Guszalewicz vom Stadttheater in Köln durch ihre großzügig angelegte und im einzelnen fein ausgeführte Isolde. Engagementsgastspiele absolvierte Frl. Hermine Geßner (Detmold) als Azucena und Carmen. Im 4., 5. und 6. Hofkapellkonzert wurden uns unter Hofkapellmeister Franz Mikorey s stark durchgeistigter, temperamentvoller Leitung neben Schubert und Beethoven (Neunte), Bruckners IV. Symphonie und die „Romantische" vermittelt. Zum erstenmal erklang Wagners lediglich historisches Interesse beanspruchende Rule Britannia-Ouvertüre. Der 4. und 5. Kammermusik-Abend der Herren Mikorey, Otto, Wenzel, Weise und Weber boten Schubert, Beethoven und Mozart. Für die Liedergaben sorgten Frl. Begas und Kammersänger Rudolf von Milde. Unter den sonstigen Konzerten interessierten vor allem ein erfolgreicher Liederabend Brigitta Thielemanns aus Berlin und in erster Linie der Lieder- und Balladenabend Kammersänger Alexander Heinemanns (Berlin). Ernst Hamann.

— In Jena hat in den akademischen Konzerten Professor Stein einen Liszt-Abend mit der Dante-Symphonie und Wanderer-Phantasie (Konrad Ansorge), sowie einen Bach-Reger-Abend gebracht, an dem Reger seine Hiller-Variationen dirigierte und den Klavierpart im fünften Brandenburger Konzert mit bekannter Meisterschaft vertrat. Die Meininger unter Berger spielten u. a. die große C dur-Symphonie von Schubert. Hervorragend war der Vortrag des Brahmsschen Violinkonzerts und der E dur-Suite von Bach durch Marie Röger-Soldat. Eine würdige Wagner-Gedenkfeier wurde zum 13. Februar veranstaltet. Der akademische Chor beteiligte sich an den Aufführungen des Schicksalsliedes von Brahms, der Kantate „Ein feste Burg" von Bach und des Requiems von Mozart. Neben einem historischen Konzert (Werke aus dem 18. Jahrhundert) wären ein Kammermusikabend der Böhmen und des hiesigen Trios (de Groote, Fischer, Stein) zu erwähnen. Eugen Mehler.

— Wie man uns schreibt, ist Ferdinand Pfohls Chorwerk „Twardowsky", das bisher von den Lehrergesangvereinen in Leipzig und Dresden, außerdem von den Leipziger „Paulinern" aufgeführt ist, unter Leitung des Musikdirektors Krug-Waldsee vom Lehrergesangverein in Magdeburg gegeben worden. Pfohls Werk, das nicht ohne persönliche Note ist, trifft den Ton der von Otto Kayser gedichteten, eigenartig schwermütigen Ballade vorzüglich. Das Werk, das an Sänger wie Orchester hohe Anforderungen stellt, gehört zu der Literatur, an der bessere Männerchöre nicht achtlos vorübergehen sollten.

— Im Metzer Stadttheater hat die dreiaktige große romantische Oper „Herzog Reginald" des Metzer Theaterdirektors, Kammersängers Otto Brucks, ihre erste Aufführung erlebt. Die Musik zu dem von Karl Wald verfaßten Libretto, das in bühnenmäßiger und wirksamer Weise die Rückkehr des in den Kreuzzügen verschollenen Herrschers von Aquitanien in seine Heimat und seinen endlichen Sieg über treulose Vasallen schildert, verrät in jedem Takt die Hand des erfahrenen, vielgewandten und feinempfindenden Tonsetzers. Brucks ist kein himmelstürmender Neuerer und Moderner, aber den Stil, wie den großen pathetischen Zug Wagners hat er sich ebenso zu eigen gemacht, wie er bei den großen Vertretern der romantischen Schule (Weber, Marschner) mit bestem Erfolge in die Lehre gegangen ist. Die Art, wie der Komponist sein Orchester, seine Singstimmen behandelt, kennzeichnet den musikalisch-dramatischen Praktiker, und aus dem Ganzen leuchtet uns das Feuer einer kraftvollen, ehrlichen und schönen Begeisterung entgegen. Die Novität fand in glänzender und lebendiger Inszenierung und unter der ausgezeichneten musikalischen Leitung des Herrn Zengerle sowie dank den trefflichen solistischen Darbietungen des Frl. Rehammer und der Herren Schindling und Barth eine ungemein herzliche Aufnahme. C. D.

— Eugen d'Alberts neueste Oper führt den Titel „Izeyl". Der Stoff der Oper, der transzendentaler Natur ist, ist einer indischen Erzählung entnommen.

— Eine symphonische Dichtung „Der Flüchtling" von Th. Blumer hat in Altenburg unter Leitung des Komponisten die Uraufführung erlebt.

— Im Winterfest der Sängerschaft „Erato" (akademisch) in Dresden ist u. a. ein Klavierkonzert in e moll von Hermann Scholtz, Königl. sächs. Kammervirtuosen, aus dem Manuskript gespielt worden.

— „Das Licht", ein neues Oratorium von C. Ad. Lorenz, das im November v. Js. seine erfolgreiche erste Aufführung in Stettin erlebte, erscheint im Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig.

— Die Opernsaison am Londoner Covent Garden-Theater beginnt nunmehr definitiv am 30. April und bringt zuerst eine Reihe italienischer Opernaufführungen. „Den Perlenfischern" von Bizet in italienischer Uebersetzung folgen die „Nachtwandlerin" (Tettrazini), der „Mephisto" Boitos und „Aida", „Traviata", „Rigoletto", „Othello" von Verdi. Von Puccini werden „Bohème", „Madame Butterfly", „Tosca" und „Manon Lescaut" gegeben. Wagner ist mit „Tristan", „Götterdämmerung", „Tannhäuser", „Lohengrin" und dem „Fliegenden Holländer" vertreten, während nur eine englische Oper in der ganzen Saison zur Aufführung kommt, die mit dem Ricordi-Preis gekrönte Oper „Angelus" von Woodall.

— Raoul Laparras von der Pariser Aufführung her bekannte Oper „La Habanera" ist von der Intendanz des Frankfurter Stadttheaters zur ersten deutschen Aufführung erworben worden. B.

— Richard Strauß, der kürzlich im Theater des Châtelet in Paris ein Konzert von ausschließlich eigenen Kompositionen dirigierte, hat sich mit den Direktoren der Großen Oper, den Herren Messager und Broussan, verständigt für die Aufführungen seiner „Salome" und „Elektra". Man sagt, Mary Garden werde die Titelrolle der Salome übernehmen. B.



Kunst und Künstler.

— Versteigerung von Musiker-Autographen. Eine der wertvollsten Sammlungen von Musiker-Autographen und Manuskripten kommt am 8. und 9. Mai dieses Jahres bei C. G. Boerner in Leipzig zur Versteigerung. Es ist die reichhaltige Sammlung eines bekannten Wiener Musikhistorikers, der seine kostbarsten Stücke, besonders die drei prachtvollen Manuskripte von Beethoven: g moll-Phantasie und Fis dur-Sonate, sowie von „Neue Liebe, neues Leben" seinerzeit aus der bekannten Musikerfamilie Holstein in Leipzig erwarb. Seine schöne Sammlung zeichnet sich vor allem in umfänglichen Manuskripten von Brahms, schönen Stücken von Haydn und Schubert, sowie kostbaren Literatur-Autographen, speziell von Schiller und Goethe, aus. Der Katalog verzeichnet weiter Manuskripte aus Joachims Nachlaß, dabei eine vollständige Kantate von Bach und umfängliche Manuskripte besonders von Mendelssohn und Schumann. Mit freundlicher Bewilligung der Firma C. G. Boerner bringen wir zwei Nachbildungen der kostbaren Schätze, die der Katalog der Reihe nach aufzählt. Zunächst ein Bild Paganinis (in Originalgröße) eine Bleistiftzeichnung von Jean Dominique Ingres aus dem Jahre 1819. Der Katalog bemerkt dazu: „Diese prachtvolle Porträtzeichnung Ingres' stammt aus Joseph Joachims Nachlaß und zählt ohne Zweifel zu den wertvollsten Originalporträts von Paganini. Sie ist aber vor allem als meisterhafte feine Bleistiftzeichnung Ingres' von hohem Interesse, nachdem erst in neuerer Zeit dessen nicht zahlreiche Porträtzeichnungen bekannt geworden und zu höchster Schätzung gekommen sind. Sie gelten heute für einen der wertvollsten Bestandteile im Werke des berühmten Künstlers." — Dieser Wertschätzung des Zeichners darf man sich im Hinblick auf unser Porträt gewiß anschließen. Als ebenso amüsantes wie interessantes Stück der Sammlung darf weiter der Brief Wagners an eine Putzmacherin bezeichnet werden, dessen eine Hälfte wir in der Reproduktion auf S. 308 bringen. „Mit zwei eigenhändigen Skizzen und 5 Seidenproben", bemerkt der Katalog. Was es mit den Briefen an die Putzmacherin Fräulein Bertha — Liebes Fräulein Bertha! lautet Wagners Anrede — auf sich hatte, ist aus dem betreffenden Artikel von Scherber in Nr. 16 des vorigen Jahrgangs noch in Erinnerung. Unser Brief ist 4 Seiten lang, datiert: Luzern, 1. Febr. 1867. Wagner bittet zunächst um genaue Angabe, wieviel Geld er zu schicken habe, wenn Frl. Bertha ihm „dagegen" einen Hausrock nach der beiliegenden Angabe liefere. „Die Farbe würde rosa sein." Dann folgt eine detaillierte Auseinandersetzung, wie der Rock gemacht sein müsse, die den Komponisten des Tristan in der Schneiderkunst recht bewandert zeigt. Damit aber auch alles wirklich nach seinem Wunsche ausfalle, legt Wagner auch noch Zeichnungen bei. Diese Peinlichkeit in allen Dingen ist charakteristisch für ihn. Der Katalog nennt das Schreiben den schönsten und größten Brief an die Putzmacherin, und der einzige, der sich nicht im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet. — Die Firma C. G. Boerner, Leipzig, Nürnbergerstraße 44, erteilt Auskunft über alle die Auktion betreffenden Angelegenheiten. Besichtigung der Sammlung Donnerstag, den 7. Mai, von 10—6 Uhr. Schon der Katalog, der ebenfalls von dort zu beziehen ist, ist mit seinen Angaben und Faksimiles interessant.

— Musik in deutschen Residenzen. In Detmold hat Fürst Leopold eine Deputation Detmolder Bürger empfangen, die ihm die Pläne zur Gründung einer Hofkapelle, eines Konservatoriums und zur Errichtung eines Konzerthauses vorlegten. Der Führer der Deputation, Abgeordneter Dr. Neumann-Hofer, erläuterte die Pläne. Der Fürst versprach die Verwirklichung des Projekts. Das Konzerthaus soll auf fürstlichem Grund und Boden mit einer Aufwendung von einer Viertel-Million errichtet werden. Unter dem verstorbenen Fürsten Leopold bestand bereits eine Hofkapelle, deren Mitglieder zu fast allen größeren musikalischen Veranstaltungen im Reiche herangezogen wurden. Fürst Woldemar, der Nachfolger des Fürsten Leopold, löste aber die Hofkapelle auf.

— Verleger-Konzerte. Die überaus reiche Produktion unserer Komponisten veranlaßt die Verleger ihrerseits zu außergewöhnlicher Tätigkeit, um das Verhältnis von Angebot und Nachfrage zu regeln. So hat auch der Leipziger Musikverleger Daniel Rahter, der speziell gediegene Hausmusik und Unterrichtswerke herausbringt, Konzerte für seine Verlagswerke veranstaltet und im Interesse der von ihm vertretenen Komponisten in den Jahren 1903—1908 50 Novitäten-Aufführungen in 25 Städten des In- und Auslandes gegeben, und zwar unter Mitwirkung des Berliner Philharmonischen und des Bielefelder Stadtorchesters, des Böhmischen, Gewandhaus- und Halir-Streich-

quartetts, verschiedener Chorvereinigungen, sowie 130 renommierter Solisten und Tonsetzer, besucht von insgesamt etwa 30000 Personen. Unter den Komponisten, für die Herr Nahter auch in Vorträgen eingetreten ist, befinden sich u. a.: Anton Arensky, Ernst Backer, Konstanz Berneker, E. Adolfo Bossi, August Enna, Frederic d'Erlanger, Paul Ertel, Alexander von Fielitz, Albert Gorter, Heinrich XXIV. Prinz Reuß, Hans Hermann, Arthur Hinton, Hugo Kaun, Robert Laugs, Max Laurischkus, Max Lewandowsky, Eugen Lindner, Otto Malling, Giuseppe Martucci, Willy v. Moellendorff, Eduard Napravnik, Karl Nawratil, Franz Neruda, Arthur Perleberg, Alexander Petschnikoff, W. H. Pommer, David Popper, Walter Rabl, Alfred Reisenauer, Hugo Riemann, Eduard Schütt, Ludwig Schytte, Friedrich Seitz, Arthur Seybold, Bernhard Sekles, Leone Sinigaglia, Max Stange, Richard Strauß, Otto Vrieslander, Ignatz Waghalter, Julius Weismann, Ermanno Wolf-Ferrari, Felix Woyrsch, Max Zenger, Paul Zilcher, Karl Zuschneid.

— Ein Brief von Richard Strauß. Aus New York wird berichtet: Aufsehen in Musikkreisen hat ein Schreiben von Dr. R. Strauß an den „Liederkranz" gemacht. Der Verein veranstaltet eine Goethe-Feier und hatte eine Reihe europäischer Kapazitäten in Kunst und Wissenschaft um kurze Beiträge für eine Festschrift ersucht, die anläßlich dieser Gedenkfeier herausgegeben wird. Herr Strauß hat nun die Gelegenheit wahrgenommen, seine Ansicht über die Absetzung seiner „Salome" vom Opern-Repertoire zu äußern, die, dem Vernehmen nach, auf Veranlassung von Frl. Morgan, der Tochter des Trustkaisers, erfolgte. Wenigstens nimmt man hier an, daß nachstehende Zeilen auf diese Episode gemünzt sind:

„Berlin, 27./2. 08.

An den verehrlichen Vorstand des Deutschen Liederkranzes.

Von allen Lastern des Menschengeschlechts sind mir — Talentlosigkeit und Heuchelei die ekelhaftesten. Was nutzen dem schönen Lande Amerika die Kunstschätze Europas, solange der Geist, aus dem dieselben einzig entspringen konnten, in der alten Welt bleibt. Möge die sehr zeitgemäße Feier des herrlichen Frei-Geistes dem Deutschen Liederkranze gut gelingen. Dies wünscht in dankbarer Erinnerung an die schönen im Deutschen Liederkranze verlebten Stunden

Ihr aufrichtig ergebener

Dr. Richard Strauß."

Die „New Yorker Staatsztg." schreibt hierzu: „Nach dieser vernichtenden Kritik, der schlimmsten, die uns je im Lapidarstil ins Buch geschrieben worden, werden sie natürlich über den bösen Gesellen herfallen und den Tritt mit anderen Tritten zu vergelten suchen. Aber je mehr sie schreien und zetern, je mehr zeigen sie, daß der Hieb sitzt. Daß er sitzt — das ist das betrübendste an der Sache."

— Disharmonisches aus der Bischofsstadt Fulda. Vom Vorstand der „Cäcilia" in Fulda werden wir um Abdruck folgender Mitteilung ersucht: „Der Oratorienverein Cäcilia beabsichtigte im Jubiläumsjahr des 70jährigen Bestehens nach einer Aufführung von Tinels Franziskus (Orchester der 83. Regimentsmusik [Wittich] aus Cassel) als 2. Konzert Haydns ‚Schöpfung' den Musikfreunden der Stadt Fulda am 15. März zu bieten. Das Garnison-Kommando in Fulda und ebenfalls das General-Kommando in Cassel, an das eine ausführliche Eingabe ergangen war, haben jedoch die Mitwirkung dieses Orchesters untersagt, mit der Begründung, es könne alljährlich nur einmal das Mitwirken einer auswärtigen Regimentsmusik gestattet werden. Da nun Fulda leider keine Regimentsmusik (42 Musiker), sondern nur ein Trompeterkorps hat (22—24 Musiker), ist die Aufführung zur Unmöglichkeit gemacht worden. Eine weitere Eingabe ergeht zwar an die oberste Behörde, das Kriegsministerium in Berlin, die Aufführung der ‚Schöpfung' aber muß für diese Saison unterbleiben. Nach solch unliebsamem Vorfall wird sich der Vorstand für seine weiteren Veranstaltungen wohl in die Lage gebracht sehen, mit einem auswärtigen vornehmen philharmonischen Orchester in Unterhandlung zu treten und von Militärmusik ein für allemal Abstand zu nehmen."

— Der famose Plagiator Fritz Hahn hat „seine" Werke eigenhändig dem Flammentode übergeben. Vom Archivar des Wiener Konservatoriums Herrn Schittenhelm energisch aufgefordert, seine Symphonien zu produzieren, um dadurch seine Ehre rein zu waschen oder seine Schuld einzugestehen, hat Hahn seine sämtlichen Manuskripte verbrannt. Der „Wiener Allgemeinen Zeitung" zufolge hatte sich Hahn bereits mit den Noten auf dem Wege zu Schittenhelm befunden, aber im letzten Augenblick hat ihn ein solch unsäglicher Aerger über die ganze Geschichte erfaßt, daß er wieder nach Hause gefahren und alle die Symphonien ins Feuer geworfen habe. Aus einem Brief der Wohltäterin des Herrn Hahn, Frau Dr. Sigmann-Loibl (im Grazer Tageblatt vom 17. März veröffentlicht), geht klar hervor, daß dieser allzukühne Plagiator es mit leichtgläubigen Leuten zu tun gehabt hat. Wer wird es nicht für verdächtig halten, daß ein Komponist eine Symphonie zunächst als vierhändiges Klavierstück skizziert? Die Dame erzählt, daß Hahn eines Tages das unvollendete Manuskript seiner C dur-Symphonie (von Rheinberger op. 165 abgeschrieben) brachte. Von einem Satze sei nur die „Sekonde" ausgeschrieben gewesen, und nur ein bis zwei Zeilen der Primstimme. Sie fährt fort: Ich war vor Ehrfurcht sprachlos. Was, sagte ich, Sie können die Baßführung so vorausschreiben, kein Strich und keine Aenderung? — O ja, war seine Antwort. Bei mir muß ein Werk klar wie ein Bild vor meinem Geiste liegen, dann kann ich aufschreiben, wann und wie es mir beliebt. Das Schönste aber an der Geschichte ist doch, daß Herr Hahn, als er kürzlich bei einem großen Kompositions-Wettbewerb, zu dem er erwiesenermaßen Rheinbergers oder gar Bachs Werke einschickte, als „nicht ausreichend" zurückgewiesen wurde!! — „Kritik der Kritik!"

* * *

Personalnachrichten.

— Emil Gerhäuser ist zum Oberregisseur der Stuttgarter Hofoper ernannt worden. Da der frühere hervorragende Heldentenor der Textdichter des „Molochs" ist, so dürfen wir bei diesem Engagement wohl auf die Einwirkung des neuen Stuttgarter Hofkapellmeisters Max Schillings schließen. — Mit der erfreulichen Berufung dieser beiden, in bestem künstlerischem Ansehen stehenden Männer hat Intendant Baron zu Putlitz zum mindesten eine nicht gewöhnliche vorurteilsfreie Auffassung gezeigt, indem er sich durch die Tatsache, daß sowohl Kapellmeister wie Regisseur nicht dem Stande der „Troupiers" angehören, sondern auf ihrem Gebiete als „Neulinge" angesprochen werden müssen, nicht beirren ließ. Auf alle Fälle werden wir eine Oper haben, die aus einem gemeinsamen künstlerischen Geiste heraus geleitet werden wird.

— Adolf Hagen hat am 1. April sein 25jähriges Jubiläum als Königl. Kapellmeister der Dresdner Hofoper gefeiert. Adolf Hagen (der Nachfolger Franz Wüllners) hat als Kapellmeister nicht bloß in dem Semperhause, sondern auch in der katholischen Hofkirche eine sehr verdienstvolle Tätigkeit entwickelt. Von 1884—1889 war er artistischer Direktor des Königl. Konservatoriums und in der gleichen Zeit auch Dirigent der Dreyßigschen Singakademie. Als Komponist hat sich Hagen mehrfach erfolgreich betätigt. Seine einaktige Oper „Schwarznäschen" wurde in Bremen, seine größere Oper „Zwei Komponisten" in Hamburg, Riga und Dresden zu wiederholten Malen mit Beifall aufgeführt. Ferner erschienen im Druck mehrere Instrumentalstücke (Ouvertüren, Märsche), Klavierstücke, Lieder usw. H. P.

— In Berlin ist, 64 Jahre alt, der Königl. Kapellmeister Joseph Sucher gestorben. Zu Döbör im Eisenburger Komitat geboren, wurde der junge Sucher zunächst Schüler Sechters in Wien. Als Korrepetitor der Hofoper bereitete er sich für das Theater vor. Er war dann Kapellmeister an der Komischen Oper in Wien, am Leipziger Stadttheater und später bei Pollini in Hamburg. Im Jahre 1888 wurde Sucher Schröders Nachfolger als Kapellmeister am Berliner Opernhaus. 1899 trat er in den Ruhestand. In einem Nachruf schreibt Dr. Leopold Schmidt (Berlin): „Wenn bei irgend jemand, so konnte man bei Sucher den Künstler aus dem Menschen erklären. Er besaß in hohem Grade jene Wärme der Empfindung, die man dem Süddeutschen nachsagt, das oft verspottete deutsche Gemüt. Er konnte weinen über die Schönheiten einer Musik. So war auch in seiner Darstellung alles aus der Empfindung gestaltet, ohne viel Reflexion und ohne alle Manieriertheit kühler Verstandesoperationen. Und da er den Bayreuther Meister und sein Schaffen mit glühender Liebe umschloß, so mußte die Wiedergabe ihm gelingen, konnte sie nicht anders als überzeugend wirken. Hamburg und Berlin wissen, was sie Joseph Sucher auch sonst noch, außer seinen Wagner-Interpretationen, zu danken haben. Mancherlei Züge (auch humoristischer Art) haben sich seiner Umgebung ins Gedächtnis geprägt, die bis in seine letzten Kapellmeisterjahre hinein für den grundehrlichen Instinktmusiker sprachen, den Musikanten im guten Sinne, der aus dem Vollen schöpfen konnte." Sucher war der Bahnbrecher der neuen Aera am Berliner Opernhaus, die durch Muck und Weingartner, neuerdings durch Leo Blech und Richard Strauß, weiter entwickelt wurde. — Die schwer leidende Gattin Rosa Sucher, die berühmte Interpretin der Isolde (Bayreuth) und der Sieglinde, betrauert den ehemaligen Gefährten künstlerischer Taten.

— In Mannheim ist der Kunst- und Musikalienhändler Emil Heckel, der bekannte Freund Wagners und der Bayreuther Sache, sowie Begründer der Deutschen Wagner-Vereine, im Alter von 77 Jahren gestorben. Die Frankf. Ztg. schreibt über den Verstorbenen u. a.: „Heckel, als Musikalienhändler, half seinem Freund Wagner die Wege ebnen, zumal da er auch noch gegen Ende der 70er Jahre für 10 Jahre in das Theater-Komitee der Stadt berufen wurde. Damit hebt zugleich eine hohe Blüte des Mannheimer Hoftheaters an, denn Heckels Energie machte es möglich, daß die späteren Werke Wagners nun auch in den Spielplan aufgenommen wurden. Ein Opfer blieb allerdings auf der Walstatt, und zwar kein Geringerer als Vinzenz Lachner. Zu ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin' hatte er sich allenfalls verstehen können; als sie ihm aber gar die ‚Meistersinger' zumuteten, legte er lieber den Dirigentenstab aus der Hand. An seine Stelle trat Fischer, und nun ging es mit frischem Mut an die Arbeit ... Die Zeiten änderten sich aber und Heckel zog sich schließlich grollend zurück. Mit der neuen Richtung war er nicht zufrieden. Der einzige, der Gnade vor seinen Augen fand, ‚weil er einen eigenen Weg gefunden hat', war Hugo Wolf, dessen Lieder Heckel zu einer Zeit verlegte, als noch sehr geringe Aussicht auf eine Prosperität dieses Unternehmens bestand. Heckel hat mit seinem echten Künstler-Scharfblick auch da recht behalten und auch Wolf fand im Haus Heckel ein warmes Nest."

Schluß der Redaktion am 10. April, Ausgabe dieser Nummer am 23. April, der nächsten Nummer am 7. Mai.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 15.

Stuttgart-Leipzig
7. Mai 1908.



Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Neue Beethoven-Literatur.

Von Dr. **Ernst Rychnovsky** (Prag).

I. Studien.

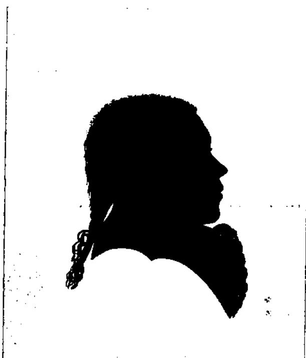
Der Musikfreund, der sich in einer dem Stande der Wissenschaft durchaus genügenden Biographie Beethovens orientieren wollte, stand, trotzdem bereits 80 Jahre seit dem Tode des Meisters verstrichen sind, vor der merkwürdigen Erscheinung, daß er ein solches Buch nicht fand. Gewiß ist die Literatur zur Lebensgeschichte Beethovens erstaunlich umfangreich, gewiß finden sich vollständige Biographien von unterschiedlichem literarischem Wert vor, darunter die von Marx, die in der neuen, vortrefflichen Bearbeitung von Professor Behnke die Ergebnisse moderner Forschung verwertet. Wer sich aber auf Grund eines breiten und authentischen Urkundenmaterials über Beethovens Lebensgang orientieren wollte, blieb schließlich doch nur auf A. W. Thayers „Ludwig van Beethovens Leben" angewiesen, eine Arbeit, die in ihrer Originalfassung leider nur bis zum dritten Band gediehen ist. Eine deutsche Umarbeitung hat der Uebersetzer der Originalausgabe, der jüngst verstorbene Hermann Deiters, veranstaltet, von der seit dem Jahre 1900 der erste Band vorliegt. Der zweite Band war uns bereits seit geraumer Zeit versprochen, aber der Tod hat dem greisen Gelehrten die Feder, für die Wissenschaft viel zu früh, aus der Hand gewunden und so müssen wir denn warten, bis Deiters' literarischer Beethoven-Erbe, Professor Hugo Riemann, uns die Früchte fremder und eigener Forschertätigkeit darbieten wird.

Fehlt uns also auch vorderhand noch — und bei Riemanns weit verzweigter literarischer Tätigkeit müssen wir leider die Befürchtung aussprechen, auf unabsehbare Zeit — die Biographie Beethovens, in der beendet wird, was Thayer als Erfüllung seines Lebenszweckes hinterlassen hat, so müssen wir doch mit Befriedigung feststellen, daß deutscher Forscher- und Sammlerfleiß in den letzten Jahren gar eifrig am Werke ist, Materialien zu einer wissenschaftlichen Lebensbeschreibung Beethovens in so reichem Maße herbeizuschaffen als es überhaupt nur möglich ist. Gewiß ist diese Forscher- und Sammlerarbeit heute noch nicht ganz auf der Höhe, weil über die Methode in den Publikationen der vorhandenen beziehungsweise aufgefundenen Urkunden in den beteiligten Gelehrtenkreisen noch nicht volle Uebereinstimmung herrscht, aber trotz alledem unterliegt es keinem Zweifel, daß dieses Material dem künftigen Biographen Beethovens die wertvollsten Bausteine liefern wird.

Eine der wichtigsten Publikationen ist der erste Band der Beethoven-Studien von dem Wiener Kunstgelehrten Dr. Theodor von Frimmel (München, G. Müller 1905. 5 Mk.). Er befaßt sich mit Beethovens äußerer Erscheinung. Dieser Studie muß man unbedingt grundlegende Bedeutung beimessen; sie soll dem Leser Beethoven vorstellen, „wie er zu verschiedenen Zeiten aussah und dieses Vorstellen soll mit kritischer Vorsicht geschehen." Frimmel kommt dabei zu dem Ergebnis, daß Beethoven, wie er bei solcher vorsichtiger Betrachtung aussieht, ein wesentlich anderer ist, als man sich ihn bis in die neueste Zeit vorgestellt hat. Er betont mit Recht, daß einige mißlungene Porträts, die trotz ihrer verfehlten Wiedergabe der Züge Beethovens ungeheuer verbreitet sind, bei ungezählten Musikern und Musikfreunden noch heute die schiefe Grundlage für die Vorstellung Beethovens bilden. Frimmels Untersuchung will keine Beziehung zwischen Beethovens Aeußerem und seiner Musik nachweisen. Seine Arbeit ist keine musik-, sondern eine kunstgeschichtliche, beabsichtigt aber nicht ein beschreibendes Verzeichnis der Bildnisse Beethovens zu sein, wie man ein solches etwa als ein Nachschlagebuch für den Handel mit Kunstblättern wünschen würde. Das Hauptziel seiner Arbeit ist die Kritik der ursprünglichen Quellen, aus denen unsere Kenntnis von der äußeren Erscheinung Beethovens geschöpft werden kann. Darum ging er bei seiner Untersuchung auch kaum über die ursprünglichen Bildnisse hinaus und hat die späteren Erzeugnisse, wie hoch sie auch als Kunstwerke stehen mögen, nur wie im Vorübergehen erwähnt.

Es ist ein großer Vorzug des Buches, daß es zu den theoretischen Auseinandersetzungen Frimmels jeweils Reproduktionen der kritisch behandelten Porträts bringt. Als ältestes erscheint ein Schattenriß mit dem Profil des jungen, etwa 16jährigen Beethoven, dessen Nachbildung in den „Biographi-

schen Notizen" von Wegeler und Ries erhalten ist. Zeitgenössische Quellen berichten zu dem Schattenriß, die Statur Beethovens sei kurz gedrungen gewesen, er habe breite Schultern, einen kurzen Hals, einen dicken Kopf, eine runde Nase und schwarzbraune Gesichtsfarbe gehabt, er sei immer etwas vornüber gebückt gegangen und man habe ihn zu Hause — gewiß nur mit Rücksicht auf seine dunkle Gesichtsfarbe — den Spangol genannt. 1801 erschien bei Artaria in Wien ein Stich, der nach Stainhausers Zeichnung von Johann Neidl gestochen ist, und um dieselbe Zeit in Leipzig ein kleiner Stich von Riedel und Schöffner. Aus dem Jahre 1803 stammt das von Christian Hornemann auf Elfenbein gemalte Miniaturporträt. Frimmel führt bei der Besprechung dieses reizenden Bildnisses, das die Ueberlieferung als gut getroffen bezeichnet, aus, es zeige uns Beethoven mit ziemlich vollem, ein wenig nach rechts gewendeten Gesicht. Der Blick ist gegen den Beschauer gerichtet, die Nase breit und dick, das dichte Haar ungeordnet und ungepflegt. Der kleine Backenbart, der sich schon auf den Stichen von 1801 findet, kehrt hier wieder. Zeitgenössische Berichte nennen Beethoven sehr häßlich, aber edel, feinfühlend, gebildet und meistens ärmlich gekleidet.


Beethovens Schattenriß von 1786*.

Von einem unbekannten Maler stammt das 1803 oder 1804 für den Grafen Franz Brunsvik, den Freund Beethovens, gemalte Bild, das nach Frimmel nicht allzugut getroffen zu sein scheint, da es ziemlich aus der Reihe fällt und sehr verallgemeinert. In die Zeit von 1804 bis 1805 gehört ein großes Beethoven-Bildnis, das einen Dilettanten, den nachmaligen Hoffsekretär Joseph Mähler, zum Urheber hat. Hier sehen wir den jungen Komponisten zum erstenmal nahezu in ganzer Figur vor uns. Mähler ist, wie dies bei Dilettanten, die über kein großes Können verfügen, ja in der Regel vorkommt, in bezug auf Aeußerlichkeiten mit großer Sorgfalt zu Werke gegangen. Darum gilt sein Beethoven-Porträt einer Familientradition zufolge für getroffen. Weniger Zustimmung hat das Beethoven-Bildnis Ludwig Schnorrs von Carolsfeld gefunden.

Für Frimmel sind jedoch die wichtigsten Quellen für seine Darstellung der äußeren Erscheinung Beethovens eine Gesichtsmaske und eine danach angefertigte Büste des Bildhauers Franz Klein: „So weit auf dem Wege des Gipsabgusses ein getreues Abbild gegeben werden kann, haben wir es hier vor uns. Seit Jahrhunderten kennt man die Vorteile der mechanischen Nachbildung in Gips und nützt sie gelegentlich für die Porträt-Plastik aus. Wir können uns glücklich schätzen, daß diese Art der Nachbildung auch bei Beethoven angewendet wurde, und daß wir eine noch zu Lebzeiten Beethovens abgeformte Maske besitzen; denn wären wir auf die übrigen gezeichneten oder modellierten Bildnisse allein angewiesen, so fehlte uns jeder sichere Halt bei Beurteilung ihrer Zuverlässigkeit. Das Urteil der Zeitgenossen über die Aehnlichkeit der einzelnen Bildnisse des Meisters ist uns in den wenigsten Fällen mit Präzision überliefert worden. Auch dann aber, wenn es der Fall wäre, hätten diese Urteile nur einen relativen Wert, da sie von tausend Beweggründen und Vorurteilen beeinflußt waren, die wir jetzt unmöglich vollkommen durchschauen können. Die Maske, noch zu Lebzeiten des Künstlers abgenommen, bildet also für die Beurteilung der Bildnisse Beethovens einen Schatz." Nach dieser Maske hat Klein, wie bereits kurz erwähnt, seine Büste geformt. Klein ist bei den Zügen der Maske geblieben und hat nur das hinzugefügt, was zur Herstellung einer Büste nötig war. Frimmel betont nun überzeugend, daß dieses ängstliche Festhalten an der Vorlage zwar auf eine geringe künstlerische Freiheit weist, in unserem Fall aber als ein großes Glück betrachtet werden muß. „Denn hat sich der Bildhauer in bezug auf das Antlitz keine Aenderungen erlaubt, so ist auch anzunehmen, daß er in allen übrigen Stücken gewissenhaft wiedergegeben hat, was er vor sich sah. Demnach werden wir auch die Fülle des dichten, nicht allzulangen Haares, das nach allen Seiten aus dem Gesichte gestrichen ist, mit einigem Vertrauen aufnehmen, ebenso die Kleidung. Das Antlitz Beethovens läßt sich nach der Maske und nach der Kleinschen Büste am besten studieren. Hier finden wir alle die Unregelmäßigkeiten und Eigentümlichkeiten, die des Meisters Gesicht charakterisieren, unverfälscht festgehalten: die fast kugelige, breite Stirn, die eher hoch als niedrig zu nennen wäre, mit den stark ausgeprägten Höckern, die ziemlich tief eingesenkte Nasenwurzel, von der zwei breite Furchen nach der Stirn aufsteigen, die kurze, breite Nase, die vorstehenden Kiefer. Der Mund ist breit, in den Winkeln nicht unbedeutend nach abwärts gezogen. Die Nasenmundfalte ist tief, wenn auch nicht scharf und schmal und verstreicht nach außen hin in der Höhe des Mundes. Durch zahlreiche Asymmetrien auffallend ist das breite Kinn, dessen rechte Hälfte ganz unregelmäßig gestaltet ist. Etwa daumenbreit unter der Mundspalte verläuft fast parallel mit dieser eine tiefe Querfurche, die sogar noch ein wenig in die linke Hälfte des Kinnes hinüberreicht. Springt die linke fast wie eine kleine Halbkugel hervor, so verläuft die rechte Hälfte des Kinnes wie ein flacher Wulst, der sich gegen die Mitte zu etwas aufwärts biegt. Die tiefe Querfurche in der rechten Kinnhälfte gehört offenbar in die Reihe jener zahlreichen und tiefen Narben verschiedener Größe, die über das ganze Antlitz verstreut sind. Größere Narbengruben gewahrt man auch über der Nasenwurzel. Das ganze Gesicht ist breit, ziemlich wohlgenährt, aber nicht eigentlich feist."

Aus der Zeit 1813—1814 stammt der nach der Zeichnung von Letronne angefertigte Stich von Blasius Höfel, dessen Porträtähnlichkeit allgemein anerkannt ist. Das merkwürdige an dieser Kompagniearbeit ist, daß die Zeichnung von Letronne schlecht war und daß das Hauptverdienst an diesem gelungenen Porträt dem Stecher zufällt, der sich weniger an seine Vorlage als vielmehr an das natürliche Vorbild hielt. Es ist ein Brustbild, das uns den Meister frohgemut zeigt, das somit in Gegensatz tritt zu dem Ernst, der in allen früheren Beethoven-Bildnissen festgehalten ist. Nach diesem Stich wurde in den folgenden Jahren eine Reihe von Nachbildungen gemacht.


Miniaturbildnis Beethovens aus dem Jahre 1803 von Chr. Hornemann.

Einen Beweis, daß Beethoven im Jahre des Wiener Kongresses und in der darauffolgenden Zeit auf der Höhe seines künstlerischen Ansehens gestanden hat, bildet die Tatsache, daß in diese Zeit noch zwei Originalbilder von Beethoven fallen, das von Mähler und das von Häckel. Das sogenannte zweite Mählersche Bild stammt aus dem Jahre 1815. Frimmel konstatiert durch einen Vergleich mit der Kleinschen Büste, daß bei diesem Bilde eine gewisse

* Die hier wiedergegebenen Beethoven-Porträts finden sich mit Ausnahme der Fremdschen Büste auf S. 323 sämtlich in dem besprochenen Bande I der Beethoven-Studien von Frimmel, betitelt Beethovens äußere Erscheinung. Mit freundlicher Genehmigung des Verlags von Georg Müller in München.

Charakterlosigkeit und allgemeine künstlerische Schwäche unverkennbar ist. Wo an der Maske kräftige Formen zu finden seien, läßt Mählers Bild gänzlich im Stich, die Nase zu lang, die Augen etwas zu nah beieinander, das Kinn gänzlich verfehlt und der Blick gezwungen. Dagegen zeigt das Häckelsche Bild Uebereinstimmung mit der Maske, namentlich der Mund und das Kinn scheinen getroffen. Anderseits sind Nase und Oberlippe offenbar zu lang, das Haar ist wirr.

Sehr bekannt durch zahlreiche Reproduktionen ist der Beethoven-Kopf des Malers Klöber geworden, der offenbar die Vorstudie für ein großes Gemälde ist und im Jahre 1817 oder 1818 entstanden sein kann. Dieser Kopf bestimmt bei den meisten Musikern die Vorstellung, die sie sich von Beethovens Antlitz machen. Frimmel weist aber nach, daß der Klöbersche Kopf verfehlt ist, und zwar auf Grund der Abweichungen von der Kleinschen Maske, die, trotzdem zwischen ihrer Entstehung und der Entstehung des Klöberschen Bildes eine Spanne von 6 Jahren liegt, bei allen zuzugestehenden Veränderungen in der Hauptsache doch für verbindlich gelten muß. „Bei Klöber sitzen die Ausbiegungen des Jochbeines und die Augen viel zu hoch über dem Munde und der unteren Nasengrenze. Die Stirn ist an und für sich zu hoch, in ihrer Begrenzung gegen links vollständig verfehlt und überdies rechts so modelliert, daß sie in dieser Hälfte viel flacher sein müßte als es der Kontur in der anderen Hälfte verlangt. Die Nase und die Nasenwurzel ist etwas zu hoch, aber gut modelliert, dagegen sind die Bildung des Mundes, die Asymmetrie des Kinns, die kurzen, aufsteigenden Falten zuunterst an der Stirn, unmittelbar über der Nasenwurzel zweifellos getroffen. Am meisten stören die Mängel, daß Nase und Stirn zu hoch sind."



3. Mählers erstes Beethoven-Bildnis.
Etwa aus dem 30. Lebensjahre des Meisters stammend.

Um dieselbe Zeit, oder nicht viel später, werden die Beethoven-Bildnisse von Ferdinand Schimon und Stieler entstanden sein. Beethoven ist auf dem ersteren mit dunkelblauem Rock und weißer Halsbinde dargestellt. Das Haar zeigt schon einen deutlichen grauen Schimmer. Beim Stielerschen Porträt ist zwar die untere Gesichtshälfte mit dem sonderbar gebildeten Kinn ganz gut getroffen, aber gleich von der Nase an beginnen wieder die auffallendsten Inkongruenzen. Die Nase viel zu lang, die Stirne viel zu hoch, die Augen sitzen so hoch über dem Jochbeine, wie es überhaupt sehr selten vorkommt und wie es bei Beethoven durchaus nicht der Fall war, der Nasenrücken viel zu energisch modelliert und im oberen Drittel ganz verfehlt, wodurch ein fremder Zug in die Physiognomie hineingebracht wird.

Von akademischer Kälte beherrscht ist die Büste, die der Bildhauer Anton Dietrich 1821 von Beethoven angefertigt hat. Sie ist zwar mit Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit ausgeführt, zwingt aber dem stets sich frei bewegenden Beethoven die Formen einer antiken Hermenbüste auf und glättet in seinem Antlitz mehr als sich mit unserem Begriffe von Naturwahrheit vereinigen läßt. Dietrich hat Beethoven übrigens noch zweimal porträtiert, denn man kennt eine Zeichnung aus dem Jahre 1826 und eine zweite Büste mit Dietrichs Signatur, aber ohne Jahresangabe. Das Antlitz auf Dietrichs Zeichnung, die vielleicht eine Vorstudie zur Büste von 1821 bildet, stimmt in seinen großen Formen noch recht wohl mit der Maske von 1812 überein. Zugunsten der Porträtähnlichkeit stimmt auch der Umstand, daß die Ungleichheit der Kinnhälften wohl beachtet ist, die Furchen über der Nasenwurzel sind ausgeprägt, ein leidender Zug ist dabei nicht zu verkennen. Die Wangen sind merklich eingefallen. Aus der Zeit um 1823 stammt ein nach der Natur modelliertes Medaillon von Joseph Daniel Böhm, eine Arbeit, die demnach naturwahre Züge aufweist. Lippen und Hinterhaupt sind jedoch mißglückt. Dieses Medaillon hat als Vorlage für verschiedene andere Porträts Beethovens gedient. Ungefähr aus derselben Zeit wie Böhms Medaillon datiert das Beethoven-Bildnis von Waldmüller aus dem Jahre 1823. Ein wertvolles Gemälde! Aus dem Antlitz blicken Unwille oder Zorn. Allerdings hat nach Frimmels Ueberzeugung auch Waldmüllers Arbeit manche Mängel. Die untere Gesichtshälfte ist viel zu lang beziehungsweise zu hoch. Der Mund als solcher, die Nase für sich, die vertikalen Furchen über der Nasenwurzel und wohl auch anderes ist ganz gut, besonders mit Rücksicht darauf, daß Waldmüllers Bild nicht nach der Natur, sondern nach dem Gedächtnis ausgeführt ist.

Mehrere Zeichnungen aus den Zwanzigerjahren, also aus der Zeit des letzten Beethoven, zeigen den Meister in ganzer Figur. Am bekanntesten ist wohl die Zeichnung von Lyser geworden: Beethoven in raschem Gange begriffen. Die Hände sind auf den Rücken gelegt, der Oberkörper etwas vorgebeugt, der Kopf aber aufrecht, so daß der Zylinderhut, der stark aus dem Gesichte geschoben ist, in eine etwas geneigte Lage kommt. Das Gesicht erscheint so wie die ganze Figur fast karikiert. Den Meister, wie er bei einem Spaziergange stehen bleibt, hat auch der Maler Tejtschek festgehalten. Aus welcher Zeit der Entwurf zu dieser Zeichnung stammt, läßt sich nicht genau feststellen. Das Bild von Stephan Decker, ein Brustbild mit Hauptprofil, ist zwischen 1825—27 nach der Natur gezeichnet. Frimmel bespricht dann noch ausführlich Beethoven-Bildnisse, die aus der Zeit nach Beethovens Tode stammen, wobei er immer bei der Beurteilung der Porträtähnlichkeit die zeitgenössischen Urteile ausgiebig heranzieht; es ist nicht notwendig, hier ausführlicher auch auf alle diese Bildnisse einzugehen; jeder der sich für diese Materie interessiert, wird in dem einfach, aber schmuck ausgestatteten Buch Frimmels sich Rats erholen können und es warm begrüßen, daß der Autor an diese notwendige, aber immerhin spröde Arbeit so viel Fleiß, so viel Sorgfalt und so viel Kunstverstand aufgewendet hat.

Theodor Frimmel hat im Müllerschen Verlage auch den

II. Band (5 Mk.) seiner Beethoven-Studien veröffentlicht. Die Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters, die er hier dem Leser vorlegt, betreffen große und kleine Ereignisse aus dem Leben Beethovens. Sie zeigen ihn in losen Artikeln in seinen Beziehungen zu Künstlern und Kunstfreunden, besprechen Aufenthalte an verschiedenen Orten, teilen ungedrucktes Urkundenmaterial mit und versuchen allerwärts mit Hilfe eines ausgedehnten literarischen Materials die Wahrheit festzustellen. Es ist selbstverständlich, daß in dieser Essaysammlung, die aus Abhandlungen besteht, welche zu verschiedenen Zeiten entstanden sind, nicht alles den Anspruch erheben kann, wichtige Resultate zu vermitteln. Die Spezialisierung auf ein besonderes Gebiet bringt es ja immer mit sich, daß der Forscher in der Vorliebe für seinen Gegenstand zuweilen den Blick für das Ganze verliert und an Großes und Kleines den Sondermaßstab seines Enthusiasmus legt. Immerhin läßt sich nicht leugnen, daß Frimmel auch in diesem Bande viel Neues und vor allem viel Zusammenfassendes beigebracht hat und daß die hier vereinigten Studien dem künftigen Beethoven-Biographen wertvolle Winke geben werden. Man kann die Aufsätze über Beethovens Besuch in Preßburg oder über den kleinen Franz Liszt, der die Streitfrage zu lösen sucht, ob der Meister den jungen Liszt bei seinem Wiener Konzert — geküßt hat, als bloße Gelegenheitsarbeiten einschätzen, wird aber aus den übrigen Aufsätzen reiche Belehrung schöpfen. Wie z. B. aus dem Aufsatze über Beethovens Verhalten zu seinen Kopisten, mit denen der derb veranlagte Künstler immer sein rechtes Kreuz hatte. Vielleicht wäre es nicht ohne Interesse gewesen, auch noch zu untersuchen, wie sich Beethoven zu den Stichkorrekturen seiner Werke verhalten hat, und hätte gefunden, daß er auch hier stets sehr peinlich auf Korrektheit und saubere Ausführung gedrungen hat und dort, wo er Widerstand oder wenig Entgegenkommen fand, mit kräftigen Ausfällen nicht zurückhielt. Mancher Brief an seine Verleger birgt hiefür köstliches authentisches Material.

Sehr aufschlußreich ist die Abhandlung über den letzten Landaufenthalt, eine Abhandlung, die ihren besonderen Wert durch die kühle, sorgsam abwägende Art erhält, womit Frimmel die mündlichen Ueberlieferungen aus jener Zeit prüft. Ebenso wird die zusammenfassende Darstellung in dem Kapitel „Der Klavierspieler Beethoven" das rege Interesse aller wachrufen müssen, die sich über die eigene Art des klavierspielenden Meisters unterrichten wollen. Daß Frimmel bei dieser Gelegenheit auch die von Beethoven benützten Klaviere einer eingehenden Betrachtung unterzieht, ist sehr anzuerkennen. Bietet sich ja gerade bei dieser speziellen Gelegenheit die Möglichkeit dar, auf die Entwicklung des Klavierbaues jener Tage näher einzugehen und zu zeigen, wie die kontinentale Klavierfabrikation im Wettbewerb mit der englischen um die Siegespalme rang. Sonderbar mutet der Inhalt des Kapitels über Beethovens Nachlaß an. Aus dem von Frimmel mitgeteilten Auktionskatalog ersieht man, welche Preise für Beethovens eigenhändige Manuskripte gezahlt wurden. Vergleicht man damit die Preise, die erst jüngst in der Liepmannsohnschen Auktion für Beethovens Notenhandschriften erzielt wurden, so wird man den Wandel der Zeit sehr wohl abmessen können. Die Ergebnisse seiner Studien hat Frimmel schon zum großen Teil in seiner im Verlage der Harmonie (Berlin) 1905 bereits in zweiter Auflage erschienenen Beethoven-Biographie verwertet; allerdings meist nur andeuten können, was er in dem eben besprochenen Werke genauer untersucht hat. Diese Beethoven-Biographie in ihrer knappen, gedrängten Darstellung wird wohl vielen, die sich rasch über Beethovens Lebensgang und über die wichtigsten seiner Werke orientieren wollen, willkommen sein, doch glaube ich den Wunsch nicht unterdrücken zu sollen, daß an vielen Stellen ein ausführlicheres Eingehen in die Materie von nicht zu unterschätzendem Werte wäre.



Bildnis Beethovens aus dem Jahre 1823 von F. G. Waldmüller.
(Das Oelgemälde ist im Besitz der Firma Breitkopf & Härtel.)

Frimmel hat bei Müller in München auch den ersten Jahrgang eines Beethoven-Jahrbuches erscheinen lassen. Es ist vorderhand erst ein Versuch, was ja auch der Herausgeber im Vorwort betont, aber es wäre aufrichtig zu begrüßen, wenn es mit der Zeit eine Sammelstelle für Beethoven-Forschung würde. An Material könnte es ihm für absehbare Zeit kaum fehlen, denn daß noch viel zu tun übrig ist, weiß jeder Kenner der Verhältnisse. Der erste Jahrgang bringt eine kleine, auf besondere Gesichtspunkte souverän verzichtende Würdigung Beethovens aus der Feder Felix Weingartners, des jetzigen Direktors der Wiener Hofoper, eine Monographie Ferdinand Bischoffs über Beethoven und die Grazer musikalischen Kreise, die sich im allgemeinen mit derselben Materie befaßt wie die weiter unten angezeigte Schrift von Otto Erich Deutsch, und die gehaltvolle, durch neue Aufschlüsse bemerkenswerte Studie von Prof. Heinrich Rietsch über Diabellis Variationenwerk („Fünfundachtzig Variationen

über Diabellis Walzer"), die im Anhang eine zweite Variation von W. A. Mozart Sohn und eine Variation vom Brünner Kapellmeister G. Rieger, auffallend durch harmonisch-alterierte Technik, nach dem Autograph der Wiener Hofbibliothek mitteilt. Ueber einen unausgeführt gebliebenen Plan Beethovens berichtet Hans Volkmann. Es handelt sich um die Komposition einer Festkantate zur Einweihung des Judentempels in Wien. Auf diese Angelegenheit mag sich auch ein in der Sammlung Donebauer befindlicher Brief Beethovens an seinen Bruder Johann (ohne Jahreszahl) beziehen, worin es heißt: „Es ist mir unlieb, daß man die Gnade der Juden erwirken soll." Kleinigkeiten teilt Frimmel aus seiner Materialienmappe mit. An die Abhandlungen schließt sich die Publikation mehrerer Beethoven-Briefe, die hier überhaupt zum erstenmal oder nach den Originalen in verbesserter Gestalt reproduziert werden. Verzeichnisse von Beethoven-Stücken einiger öffentlicher und privater Sammlungen, Notizen und eine Beethoven-Bibliographie, in letzter Stunde zusammengestellt von E. Kastner, bilden den Schluß des Bandes, der als Beigaben eine Abbildung der Büste Beethovens von Anton Dietrich aus dem Jahre 1822, ein zweiseitiges Faksimile aus Beethovens Notizbuch zu op. 29 und das Faksimile eines Beethoven-Briefes an den Arzt Dr. Anton Braunhofer enthält.



Beethoven.
Nach einer Zeichnung von Jos. Dan. Böhm.

Eine lokal-historische Studie „Beethovens Beziehungen zu Graz" (Verlag Leykam, Graz 1907) legt Otto Erich Deutsch vor. Durch den Kammerprokurator Varena, einen großen Beethoven-Verehrer, und die Klavierspielerin Marie Koschak hatte Beethoven rege künstlerische Beziehungen zur Metropole der grünen Steiermark, die sich in einer häufigen Aufführung seiner Werke ausdrücken und in der Korrespondenz Beethovens zu diesen Persönlichkeiten authentisches Material erhalten. Erich Deutsch hat überdies auch das Grazer Amtsblatt aus jenen Jahren fleißig durchgearbeitet und legt nun die Ergebnisse seiner Bemühungen in einem schmucken Heftchen von 61 Seiten vor. Daß manche Partien dieses Kapitels durch registratorenhafte Trockenheit ermüden, ist nicht zu verwundern. Das soll aber kein Vorwurf sein, denn die Materie selbst, an die der Lokalpatriot einen liberaleren Maßstab legt als der Außenstehende, verträgt kaum jene Ausführlichkeit, die sich als Folge langer Zitate einstellt. Aber der Versuch, auf dem Wege der Lokalhistorie einen Beitrag zur Lebensgeschichte eines Meisters zu liefern, verdient alle Anerkennung, schon weil er jene Quellen zusammenfaßt, die für den Fremden schwer oder überhaupt nicht zugänglich sind.

II. Briefausgaben.

Der Brief als Urkunde spielt auch in der Musikwissenschaft eine bedeutende Rolle und gerade die letzten Jahre haben durch zahlreiche Veröffentlichungen von Briefen erhärtet, ein wie hoher Wert den Briefen für die Beurteilung ihrer Schreiber und als Zeitdokumenten beizumessen ist. Kurz aufeinander folgten drei Sammlungen Beethovenscher Briefe. Die wichtigste ist die von Alfred Kalischer besorgte und im Verlage von Schuster und Löffler in Berlin herausgegebene. Kalischer nennt sie offiziell „Beethovens sämtliche Briefe", hat jedoch in den zwei Bänden, die mir vorliegen — sie enthalten Briefe bis in das Jahr 1815 —, den Begriff „Brief" weitergezogen, als es im gewöhnlichen Leben der Fall zu sein pflegt, denn sonst hätte der Dedikationsbrief an den Kurfürsten Max Friedrich von Köln (Nr. 1), die Widmungsschrift bei Opus 9 (Nr. 21), die Anzeige (Nr. 59), ferner die Nummern 65, 78, 82, 103, 128 und im zweiten Bande Nr. 350, 354, 370, 389, 395, 415, 423 und 429 keinen Platz finden können. Kalischers Brief-Ausgabe will kritisch sein; das bedeutet, erklärt er selbst, daß er vor allem darauf bedacht war, einen reinen Beethoven-Text herzustellen. Dazu war erforderlich, daß möglichst viele Originale geprüft wurden, eine Aufgabe, die er nach eigenem Geständnis zwei Jahrzehnte hindurch betreibt. Im Laufe der Zeiten hat er „weit über 600 Originalbriefe Beethovens studiert und mit den bereits gedruckten Ausgaben verglichen — und dann verbessert. Wenn ich alles in allem dabei nehme: Stil Grammatik, Orthographie und Interpunktion, dann muß ich die erstaunliche Erklärung abgeben, daß von allen Herausgebern Beethovenscher Brieferzeugnisse kein Einziger irgend einen der von mir verglichenen Originalbriefe ganz korrekt wiedergegeben hat." Der Vorgang, den er in seiner Ausgabe beobachtet, ist der, daß jeder Brief chronologisch eingereiht und daß zu jedem Brief als Anhang ein Kommentar hinzugefügt wird, der den Leser sofort über das Meritorische des Inhalts aufklären soll. Gerade diese Kommentare aber verraten, daß Kalischers Ausgabe nicht zum besten redigiert worden ist, denn man erschließt daraus, daß Kalischer jeden Brief, dessen er habhaft wurde, sofort kommentiert hat, wodurch Briefe älteren Datums, die dieselben Gegenstände betreffen,



Beethoven-Bildnis aus der Kongreßzeit.
Nach der Zeichnung von Letronne von Höfel gestochen.

aber erst später in seinen Besitz gelangt sind, zu kurz kommen. Zum Beweis einen Fall für mehrere: Im Briefe Nr. 147 wird Dorner erwähnt. Die Anmerkung verrät: „Dr. Dorner war Mediziner." In Nr. 148 kommt derselbe Dorner vor. Der Kommentar vertröstet: „Ueber Dr. Dorner später noch einige

Worte.“ Ja, warum später und nicht gleich? Oder gar schon bei Nr. 147? Kalischer benützt leider die Ausgabe dazu, um persönliche Differenzen mit Frimmel auszutragen. Ich glaube, daß hiefür der Ort sehr übel gewählt ist. Wenn aber schon polemisiert sein muß, dann müßte es doch in einer Form geschehen, die, sagen wir es nur offen, den literarischen Anstand weniger verletzt. Ich habe durchaus nicht die Absicht, mich zum Verteidiger Frimmels aufzuwerfen, aber ich glaube, daß es doch über die Schnur gehauen ist, im Kommentar zum Brief an die unsterbliche Geliebte den Gegner in folgender Weise zu apostrophieren: „Den Gipfel aller Torheit in dieser Streitfrage hat offenbar Herr Th. Frimmel erstiegen, da er nicht einmal, sondern wiederholentlich Magdalena Willmann als Adressatin des Liebesbriefes angesehen wissen möchte. Eine Dame, die in Beethovens Leben nur eine scherzhafte Episode bildet, mit dem leidenschaftlichen Erguß einer liebenden Seele in Zusammenhang zu bringen, beweist allein zur Genüge, daß diesem Manne Beethovens Art und Wesen eine völlige Terra incognita geblieben ist.“

Frimmel hat überdies selbst in einem als Manuskript gedruckten Heftchen — „Bemerkungen zur angeblich kritischen Ausgabe der Briefe Beethovens“ — das Wort in eigener Sache ergriffen und Kalischer auf eine stattliche Anzahl von Fehlern methodischer Natur und Unterlassungen aufmerksam gemacht. Details daraus zu wiederholen wäre Papierverschwendung. Wo ich Briefe aus Kalischers Ausgabe mit Originalen vergleichen konnte — es sind dies 4 Briefe an Dr. Kanka, den bekannten Prager Rechtsanwalt Beethovens in seinem Prozesse mit den Erben des Fürsten Kinsky, — mußte ich konstatieren, daß Kalischers Publikationen, soweit sie nach Nohl erfolgen, in vielfachem Widerspruch zu den Originalen stehen; orthographische Fehler, sinnstörende Wortfehler finden sich ohne Uebertreibung fast in jeder zweiten Zeile. Einer, der ganz besonders gelungen ist, möge hier Platz finden: Bei Nohl-Kalischer heißt eine Stelle des Briefes vom 14. Jänner 1815: „Der Befehl an die Kassa wegen der Scala ist früher von Kinsky gegeben als seine Einwilligung, mir meinen Gehalt in E. S. (= Einlösungs-Scheinen) auszubezahlen . . . also wichtig ist der erstere Befehl.“ Im Briefe lautet dieser letzte Satz: „Also nichtig ist der erstere Befehl.“ Man denke nur nach, welchen Gallimathias Beethoven nach Nohl-Kalischer geschrieben haben soll, die durch einen einzigen Buchstaben eine Rechtslage in ihr striktes Gegenteil verwandeln! Nohl hat seinerzeit diese Briefe eben zu flüchtig abgeschrieben und rasch veröffentlicht. Wenn Kalischer ohne Bedenken aus dieser zweifelhaften Quelle schöpft, so erwacht leicht der Verdacht, daß auch Briefe aus anderen Quellen, die man leider nicht immer nachprüfen kann, vielleicht doch nicht mit jener Genauigkeit reproduziert sind, die von einer Ausgabe wird verlangt werden müssen, welche sich mit großem Aplomb als kritische vorgestellt hat. Gewiß ist es verdienstlich, daß man jetzt endlich daran geht, Beethoven-Briefe, die als kostbare Autographen über den ganzen Erdenrund verstreut sind, zu sammeln und in einer Briefausgabe zugänglich zu machen. Schon diese Tatsache allein bürgt dafür, daß jeder Unbefangene dem Unternehmen Kalischers freundlich gegenübersteht und für dessen Mühewaltung Worte aufrichtigen Lobes findet. Ist es darum nötig, daß Kalischer die Kritiker, die seine Publikationen wohlwollend besprochen haben, im Vorworte zum zweiten Bande namentlich anführt? Das ist eine „Captatio benevolentiae“, der ich keinen Geschmack abgewinnen kann. Man erinnert sich da beinahe an jenen reichen Amerikaner, der einmal eine Prämie von 20000 Mark für denjenigen ausschrieb, der die beste Rezension über sein Buch lieferte!



Beethovens Gesichtsmaske*.

Auf einem anderen Standpunkte steht die Briefausgabe, die Dr. Fritz Prelinger unter dem Titel „Ludwig van Beethoven, sämtliche Briefe und Aufzeichnungen“ bei C. W. Stern in Wien erscheinen läßt. Diese Ausgabe hat also, wie schon aus dem Titel hervorgeht, ein größeres Arbeitsfeld vor sich. Sie kann verschiedene Ennunziationen Beethovens, die sich nicht gut als Briefe im eigentlichen Sinne des Wortes ausgeben lassen, wie Vertragsentwürfe, Kanons, Stammbuchblätter usw. aufnehmen. Der Herausgeber verzichtet von vornherein auf die Wiedergabe der Schriftstücke in Beethovens Rechtschreibung, sondern druckt jedes einzelne Stück in moderner Orthographie ab. Mir liegt der erste Band dieser Briefausgabe vor, der die Zeit von 1783—1814 umfaßt. Prelinger vereinigt hier alle Schriftstücke aus der angegebenen Periode, deren er habhaft werden konnte und vertröstet den Leser auf einen Schlußband, der den kritischen Apparat zur gesamten Ausgabe bringen soll. Wegen der Wiedergabe der Briefe in moderner Rechtschreibung hat Prelinger schwere Vorwürfe hören müssen. Man hat versucht, dieser Ausgabe jeglichen Wert abzusprechen und Prelingers Bemerkung, daß sein kritischer Apparat einem Schlußband vorbehalten sei, als Unaufrichtigkeit des Herausgebers hinstellen wollen, der sich erst in der Zwischenzeit, das heißt bis zur Beendigung der Drucklegung der Briefe, über dies und das aus der Konkurrenzausgabe unterrichten wolle. Ich glaube nicht, daß dieser Standpunkt der allein seligmachende sein darf. So sehr es zu begrüßen ist, wenn für den Fachmann eine kritische Ausgabe der Beethoven-Briefe existiert, die allen Anforderungen genügt, welche die Wissenschaft an eine solche Ausgabe stellen muß, so sollte man doch nicht vergessen, daß der Standpunkt des Laienpublikums ein ganz anderer ist als der des Zünftlers. Der Fachmann wird aus verschiedenen Wunderlichkeiten des Briefes, mögen diese nun orthographischer oder formeller Natur sein, wichtige Rückschlüsse auf die Psychologik des Briefschreibers ziehen. Das setzt allerdings während der Lektüre eine anstrengende Geistestätigkeit voraus, die gewiß nicht jedermanns Sache ist, insbesondere nicht des großen Publikums, das bei der Lektüre einen Gesamteindruck haben will, einen Genuß, der nicht erst mühevoll erkauft wird. Man mag nun dem Grundsatze huldigen, daß es durchaus nicht notwendig ist, dem Publikum etwas besonders leicht zu machen. Man kann aber auch der gegenteiligen Meinung sein, wie es der Herausgeber der vorliegenden Briefsammlung ist. Darüber werden die Meinungen gewiß stets geteilt sein, aber es ist doch nur recht und billig, auf den Standpunkt des Herausgebers, der grundsätzlich festgehalten ist, sich zu stellen, mag man ihn nun billigen oder nicht. Dem lesenden Publikum wird jedenfalls die Prelingersche Ausgabe nicht unwillkommener sein als die von Kalischer besorgte streng genommen auch nicht kritische, es müßte denn sein, daß ein merklicher Preisunterschied zugunsten der einen von beiden spricht.

Noch eine dritte Ausgabe von Beethoven-Briefen ist in der letzten Zeit erschienen. Beethovens Briefe in Auswahl herausgegeben von Dr. Karl Storck (Bücher der Weisheit und Schönheit, Greiner & Pfeiffer in Stuttgart, Pr. 2,50 Mk.). Dem Herausgeber ist von verschiedenen Seiten wegen der praktizierten Zustutzung der Beethovenschen Briefe stark zugesetzt worden. Auch hier möchte ich eine Lanze für Storcks Verfahren einlegen, weil es gar keinem Zweifel unterliegen kann,

* Diese Maske ist die verkleinerte Nachbildung eines Gipsabgusses, den die Firma Albert Auer in Stuttgart nach der Kleinschen Gesichtsmaske hat anfertigen lassen. Der Bildhauer Klein hat seinerzeit selber nach dieser von ihm hergestellten Maske eine Büste Beethovens modelliert, deren Kopf wir auf nebenstehendem Bilde reproduzieren. Zum Vergleiche stellen wir daneben die Reproduktion einer neueren Büste von A. Fremd in Stuttgart, die, wie unsere Leser wissen, als Kunstbeilage zur „Neuen Musik-Zeitung“ erschienen ist. Das von Kennern und Liebhabern geschätzte Blatt ist zum Preise von 45 Pf. (einschl. Verpackung u. Porto) durch den Verlag Carl Grüninger in Stuttgart zu beziehen. Nach der Kleinschen Maske ist übrigens auch die Büste von Eugen Schlipf gearbeitet, die wir in Nr. 5 dieses Jahrgangs in einer Reproduktion brachten. Einem vielverbreiteten Irrtum gegenüber sei hier ausdrücklich daran erinnert, daß die Kleinsche Maske nicht die Totenmaske Beethovens ist, sondern im Jahre 1812, also 15 Jahre vor seinem Tode, abgenommen wurde.

daß diese Ausgabe nicht für die Wissenschaft bestimmt ist, sondern für das genießende Publikum, vielleicht sogar nur für seinen „schwächeren Teil". Und Hand aufs Herz! Viele der Briefe, die unsere Meister geschrieben haben, müssen als flüchtige



Beethoven-Kopf der Kleinschen Büste.
Nach der von Franz Klein hergestellten Gesichtsmaske modelliert.

Zeichen einer flüchtigen Stunde doch nicht immer mit jenem tiefen Ernst, mit jener bedingungslosen Ehrfurcht betrachtet werden, die im Angesichte von Ewigkeitswerken wohl am Platze wären. Und wenn wir ehrlich sind, so werden wir uns doch sagen müssen, daß es nicht viel verdirbt, wenn wir aus einer stattlichen Reihe von Briefen stereotype Wendungen, stets wiederkehrende Phrasen, Floskeln und dergleichen weglassen und dafür jenem Teil erhöhte Aufmerksamkeit zuwenden, der rein sachlich oder rein stilistisch besonderes Interesse erweckt. Aber wie gesagt, das darf nur für Briefausgaben gelten, die gemacht werden, um das Salonbedürfnis zu befriedigen. Es wird immer nur darauf ankommen, ob man die Auswahl handwerksmäßig mit der Schere und dem Kleistertopf besorgt oder als künstlerisch empfindender Mensch, der sich aus Liebe zur Sache in die Geheimnisse seiner Aufgabe eingelebt hat. Wer unvoreingenommen die Storcksche Ausgabe durchsieht, wird dem Bearbeiter gerne zugestehen, daß er mit großem Geschick und überall mit feinem Verständnis das Wesentliche vom Unwesentlichen zu scheiden verstand. Ich weiß ganz gut, daß ich mich mit diesem Urteil in direktem Widerspruch mit vielen Berufskollegen befinde, aber ich habe mich schon oft überzeugt, daß man größern Schaden anrichtet, wenn man immer nur in das Horn der Wissenschaftlichkeit stößt, als wenn man zugesteht, daß im täglichen Leben auch Gelegenheiten gelten müssen, die eine leichtere Auffassung geradezu verlangen. Storck hat die Briefe übersichtlich nach Adressatengruppen geteilt und in acht Abteilungen: Briefe an Jugendfreunde, hohe Gönner und Kunstfreunde, drei Nothelfer und einen guten Hausgeist, an Künstler, Verleger, Frauen, Verwandte und außerdem vermischte Schriftstücke mitgeteilt. Jeder dieser Abteilungen ist eine kurze Einleitung vorangeschickt, die alle notwendigen biographischen und kunstgeschichtlichen Erläuterungen enthält. Außerdem polemisiert Storck in einem Vorwort gegen Thayers nüchterne Auffassung über die Bedeutung der Beethoven-Briefe. Auffallend ist ein sowohl im Inhaltsverzeichnis wie im Text vorkommender Druckfehler. Beidemal wird der Rechtsanwalt Beethovens in seinem Streit mit den Erben des Fürsten Kinsky Kauka und nicht Kanka genannt.

Der Leser, der die Geduld aufgebracht hat, mir bis hieher zu folgen, wird bemerkt haben, daß uns für unsere Beschäftigung mit Beethoven jetzt eine ganze Reihe wichtiger Werke zur Verfügung gestellt worden sind, die wir nun zu nutzen haben, um in der richtigen Bewertung „des großen Bahnbrechers in der Wildnis des entarteten Paradieses" reifer zu werden, der, wie Richard Wagner sagt, „die neue Religion, die welterlösende Verkündigung der erhabensten Unschuld" bedeutet. (Ein zweiter Aufsatz über Beethoven-Literatur folgt. Red.)

Zwei Berichtigungen zum Köchelschen Verzeichnis der Werke Mozarts.

Von G. de St. Foix (Paris).

Schon einmal hatte ich Gelegenheit im Pariser »Ménestrel« (vom 20. Juli 1907) allen, die für Mozarts Musik Interesse haben, eine nicht unwichtige Entdeckung anzuzeigen. Auf Grund des thematischen Katalogs der Werke Michael Haydns (herausgegeben von Perger, Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, Jahrg. 14, Teil 2, Wien 1907) hatte ich festgestellt, daß eine der von Jahn und Köchel in die Zeit der Reife Mozarts verlegte Symphonie in G dur (Köchel 444) nicht von Mozart sei, sondern von seinem genannten Salzburger Lehrer und Freund Michael Haydn, vielleicht mit Ausnahme eines einleitenden, kurzen Adagios, das sich nicht am Anfang des Haydnschen Manuskripts findet. Offenbar hat Mozart diese Symphonie kopiert, um sie in einer der Akademien aufzuführen, die er bei Baron van Swieten dirigierte. Er hat dort bekanntlich verschiedene Werke von Michael Haydn und selbst vom alten Eberlin aufgeführt. Hier haben wir also



Büste von Professor Adolf Fremd in Stuttgart.
Ebenfalls nach der Kleinschen Gesichtsmaske modelliert.
(Im Besitze von Hofrat Klinckerfuß in Stuttgart.)

eine Symphonie, die hinfort aus dem Mozart-Katalog zu streichen wäre! Das werden alle begrüßen, die das Werk kennen, und die bis jetzt mit Jahn darüber erstaunt waren, einen Mozart sich seiner persönlichen Originalität begeben zu

sehen, um vollständig den Stil der beiden Haydn nachzuahmen. Aber diese Ausmerzung ist nicht etwa die einzige, die man im Mozart-Katalog machen kann. Noch eine ganz hübsche Zahl anderer Kompositionen sind, gleichwohl wir sie in autographen Manuskripten des Meisters besitzen, von diesem einfach nur kopiert worden; und zwar zu Uebungszwecken oder aus sonst welchen Gründen. Für mich steht es fest, daß unter den, von den beiden Mozart aus Italien gebrachten Manuskripten, die im Köchel-Katalog figurieren, sich verschiedene befinden, die Abschriften aus Arbeiten des Martini, Ligniville oder anderer italienischer Meister sind.

Auf jeden Fall war es mir kürzlich wieder vergönnt, zwei Nummern im Köchel-Katalog zu entdecken, die bestimmt nicht von Mozart stammen. Der eine Fall ist allerdings ziemlich unbedeutend. Es handelt sich um den Anfang einer Fuge oder besser eines Fugatos für Orchester, von Köchel (Nr. 291) in das Jahr 1777 gesetzt; das Autograph befindet sich in einer englischen Sammlung. Später wurde das Opus, von dem Mozart nur 45 Takte geschrieben hat, von Sechter vollendet, der daraus, indem er ihm ein einleitendes Adagio gab, ein großes symphonisches Stück machte. Nun, dieses Stück ist kein Mozart: es ist das Finale einer D dur-Symphonie von Michael Haydn, dessen Autograph im Kloster St. Peter zu Salzburg aufbewahrt ist. Die ersten Takte daraus, mit der Kopie Mozarts aufs genaueste übereinstimmend, wird man in dem erwähnten thematischen Katalog von Perger finden (Symphonie Nr. 43).

Die zweite, fälschlicherweise Mozart zugeschriebene Komposition ist bedeutend wichtiger: es ist dies eine Symphonie in Es (oder besser: eine konzertante Symphonie im alten italienischen Geschmack) für zwei konzertierende Violinen, Bratsche, Baß, zwei Hörner, zwei Klarinetten und Fagott (Köchel Nr. 18). Jahn und nach ihm Köchel haben das vollständige Manuskript der Symphonie in Händen gehabt, das ehemals in Andrés Besitz war und sich jetzt auf der Bibliothek in Berlin befindet. Beide, wie vor ihnen schon André, haben ganz richtig bemerkt, daß Papier und Schrift des Manuskripts auf die Zeit hindeuteten, in der Mozart die B dur-Symphonie (Köchel Nr. 17) schrieb. Diese Symphonie in Es muß vom Londoner Aufenthalt des jungen Mozart her datieren. In der Tat hat der Knabe die in Berlin aufbewahrte Partitur in London geschrieben, ganz kurz nach seiner Ankunft im Jahre 1764. Aber er hat die Symphonie — was sehr unwahrscheinlich gewesen wäre — keineswegs komponiert, sondern eine Symphonie oder Ouvertüre des deutschen Komponisten Carl Friedrich Abel (1725 bis 1787), der seit 1759 sich in London niedergelassen hatte, einfach kopiert. In allen drei Sätzen dieser Symphonie stammt nicht eine Note von Mozart her.

Ich stieß nämlich bei meinen Arbeiten für einen neuen kritischen Katalog der gesamten Werke Mozarts, den ich gemeinsam mit Herrn von Wyzewa vorbereite, auf der Bibliothek des Pariser Konservatoriums auf das Op. 7 des deutschen Musikers Abel:

„Six Symphonies
à Deux Violons, Taille et Basse, Deux Hautbois et Deux Cors de chasse
Composées et dediées à Son Excellence Monsieur le Comte de Thanet
par
Charles Frédéric Abel
musicien de la chambre de S. M. la Reine de la Grande Bretagne.
Oeuvre VII. — A Amsterdam, chez J. J. Hummel."

und erkannte zu meiner großen Ueberraschung, daß die 6. Symphonie dieser Sammlung keine andere ist als die sogenannte „dritte" Symphonie von Mozart. Und zwar wurden nicht bloß die Noten der Abelschen Symphonie von dem Knaben abgeschrieben, sondern seine Kopie erstreckte sich bis auf die kleinsten Nuancenangaben des Abelschen Textes. Allem Anschein nach hat er sich dieser Arbeit unterzogen, um besser in das innere Gewebe der Symphonie eindringen zu können, und wir erkennen ohne weiteres, daß diese Arbeit zeitlich mit der B dur-Symphonie (Köchel 17) zusammenfällt. Es genügt, einen Blick auf diese zu werfen, um zu entdecken, daß unsere B dur-Symphonie in Wahrheit die erste Symphonie des kleinen Mozart ist*.

Uebrigens ist die Uebereinstimmung zwischen dem Notentext der in dem Op. 7 veröffentlichten Abelschen Symphonie und der eigenhändigen Kopie Mozarts doch nicht vollständig; die Klarinettenpartie in dieser Kopie ist nämlich in der gestochenen Ausgabe Abels den Oboen gegeben, und die Fagottpartie in der Kopie ist in der gestochenen Ausgabe als bezifferter Baß gesetzt. Hierfür finden wir aber leicht eine Erklärung. Abel arbeitete, als er 1766 seine Symphonien fertig hatte, die Originalfassung noch einmal um, um sie für die großen Musikstädte Europas einzurichten; denn dort waren bekanntermaßen Klarinetten noch sehr selten. Allerdings wissen wir, daß es 1763—64, zu welcher Zeit Abel mehrere Symphonien für öffentliche Konzerte schrieb, die er mit Joh. Christ. Bach aufführte, in London Klarinetten gab. Ebenso ist es uns auch bekannt, daß im Orione von Christian Bach, erstmals aufgeführt in London 1763, die Klarinetten eine wichtige Rolle hatten. Mozart dagegen hat zum erstenmal die Klarinette in seinem Menuett für großes Orchester (Köchel 25 a) gebracht.

Drei Nummern sind also aus dem Köchel-Katalog auszuscheiden! Ich wiederhole aber, daß die Liste der Mozart fälschlicherweise zugeschriebenen Werke sicher noch lange nicht geschlossen ist; den Musikgelehrten aller Länder kann ich nicht genug raten, weitere Nachforschungen hierüber anzustellen. Zur selben Zeit, wo Mozarts Werke durch das Auffinden einer solch wundervollen Komposition wie das siebente (oder vielmehr sechste) Violinkonzert vermehrt worden sind — dem sich übrigens eine Anzahl anderer Stücke anreiht, die wir bald bekannt zu machen hoffen —, ist es auf der anderen Seite gut, daß man diese Werke von Stücken reinigt, die Mozart nicht angehören und die nur die Kenner in ihrer Vorstellung von den Merkzeichen des Mozartschen Genies irre machen.

Jüngere Tonsetzer der Gegenwart.

Julius Weismann.

Bülow hat einmal darauf hingewiesen, daß die Welt vom werdenden Künstler keine Notiz nimmt, daß sie sich an den gewordenen hält. Das ist bequem, daher begreiflich, aber es ist auch grausam und leichtfertig. Bequemer ist's, den berühmten Mann zu feiern, dessen Gewicht und Bedeutung nicht mehr erwogen werden muß, weil sie außer Zweifel sind. Man setzt sich nicht gerne der Unannehmlichkeit aus, falsch zu prophezeien, was lächerlich machen kann. Nach dem Trägheits- oder Beharrungsgesetz halten sich daher begreiflicherweise die Liebhaber an das gute Alte. Grausam schauen sie dem aufstrebenden Künstler bei seinem Emporringen zu, lächeln überlegen, staunen, wenn er trotz aller Widerwärtigkeiten siegt. Geht er unter, so tröstet man sich mit der Ausrede, der Künstler habe doch nicht genug gekonnt, um durchzudringen. Leichtfertig aber bringt man sich und andere um die tausend grünen Hoffnungen, die uns in jungen Künstlern winken! Ist es nicht auch ein Genuß, dem Werdenden zuzuschauen, in ihm Frühling und Zukunft vorauszunehmen? . . .

Wenn wir uns heute Julius Weismann zuwenden, so wollen wir einmal das Grünen und Blühen, den Frühling in unserer deutschen Musik betrachten und genießen. Aengstlichen Gemütern will ich aber gleich zum vorhinein mitteilen, daß es sich nicht um einen Künstler handelt, der noch schwankend in die Knabenjahre der Kunst tritt, nicht um einen hoffnungsvollen, den man noch halten, tragen und anpreisen muß. Weismann ist bis zu einem gewissen Grade bereits anerkannt. Eine Märchenballade „Fingerhütchen" wurde 1905 auf dem 41. Tonkünstlerfest in Graz mit allseitigem Erfolg aufgeführt und daraufhin nicht nur in den Zentren der alten, sondern auch in der neuen Welt gerne gehört. Ein Streichquartett von ihm hat auch schon die Runde durch viele Städte gemacht und hat ebenfalls überall freudige Anerkennung gefunden. Viele andere Werke hat er bereits veröffentlicht.

* Bei Köchel geht dieser B dur-Symphonie eine weitere Es dur-Symphonie als Nr. 16 voran (Anm. des Uebersetzers).

Man muß Weismann allmählich kennen lernen, es gehört sich. Ich will daher heute von ihm erzählen, wie er wuchs und wie er wurde. Voraus versprechen kann ich, daß in diesem jungen Komponisten der Frühling ist . . . und wer den Frühling liebt, wird die Werke Weismanns lieben müssen!

In der alten Breisgaustadt Freiburg ist Julius Weismann am zweiten Weihnachtstage des Jahres 1879 geboren. Sein Vater, der berühmte Zoologe August Weismann, der Sproß einer österreichischen Familie, kam 1834 nach Freiburg, um an der Universität zu lehren. Hier verehelichte er sich auch mit Marg. Gruber. Dieser Verbindung entsproßten vier Töchter und ein Sohn, eben Julius Weismann. Der Sohn hat die hegende Mutter früh verloren. Es war im selben Jahre (1886), als er Musikunterricht zu nehmen anfing. Die eifrige Musikpflege im Elternhause, der sich beide Eltern selbsttätig am Klavier widmeten, hatte die Lust an den Tönen in der jugendlichen Brust erweckt. Und schon sehr zeitig bewies der Knabe seine Begabung zur Musik. Das ermunterte dazu, ihn systematisch unterrichten zu lassen. So wurde Weismann nicht nur frühzeitig im praktischen Spiel auf dem Klavier unterwiesen, sondern auch in jungen Jahren schon in die Harmonielehre eingeführt. Diese frühe theoretische Belehrung ist stets von unendlichem Werte für den Musiker, namentlich den Komponisten. Und Weismann gewann einen trefflichen Führer durch die Anfangsgründe in Prof. E. H. Seyffardt-Stuttgart, dem Weismann noch heute für die empfangene Lehre herzlich verbunden ist.

Auch mit seiner ferneren Unterrichtswahl in der Musik konnte Weismann zufrieden sein. Nachdem eine Krankheit dem verhältnismäßig kurzen Besuch des Freiburger Berthold-Gymnasiums ein Ziel gesetzt hatte, kehrte der Knabe nicht mehr in die Anstalt zurück, sondern von jetzt ab wurde seine musikalische Ausbildung zur Hauptsache gemacht. 1891, mit 12 Jahren schon, kehrte er bei Joseph Rheinberger in der Münchner kgl. Musikschule ein und übte sich in den Lehren des Kontrapunkts. Nebenbei genoß er den Unterricht Hans Bußmeyers im Klavierspiel. Einen tieferen Einblick, in die klassische Tonkunst vor allem, eröffnete ihm dann nach seiner Rückkehr aus München der leider allzu rasch vergessene, von Liszt hochgeschätzte Pianist und Dirigent Hermann Dimmler. Dimmler befruchtete den musikalischen Sinn seiner Schüler stets durch sein treffliches Vorspiel in den Klavierstunden.

Nun brachte ein zweijähriger Aufenthalt in Lausanne in der Schweiz wiederum eine Zeit der Rückschau und des Reifens. Die vielen schöpferischen Versuche verdichteten sich allmählich zu künstlerisch wertvolleren Gebilden. Aber noch immer hielt der Künstler in gewiß richtiger Einsicht mit seinen Werken zurück. Er wollte noch gar manches lernen. Zunächst besuchte er noch Heinrich v. Herzogenbergs Meisterschule in Berlin, blieb jedoch nur kurze Zeit (Winter 1898—99), da er sich dort nicht sonderlich angeregt fühlte, obwohl die strengen Prinzipien Herzogenbergs den jungen Komponisten gegen Auswüchse in Form und Architektur der musikalischen Kunstwerke empfindlicher machten. Als vollständig in seinem Fache erzogen und ausgebildet betrachtete sich Weismann aber erst nach einem dreijährigen Privatkursus bei Prof. Ludwig Thuille in München, bei dem Weismann seine Kontrapunktstudien abschloß, sich mit der Instrumentationslehre vertraut machte und im Dirigieren übte. Nach Absolvierung sämtlicher Studien blieb Weismann noch einige Jahre in München. Erst im Jahre 1905 verlegte er seinen Wohnsitz nach seiner Vaterstadt Freiburg, nachdem er sich mit Anna Hecker vermählt hatte. Die Sommermonate verbringt Weismann mit Frau und Kind in seiner luftigen und lauschigen Villa in Schachen bei Lindau am Bodensee.



Julius Weismann.

Weismann braucht überall die Natur. Ich sagte ja, der Frühling ist in ihm. Aus allen seinen Werken spricht die Liebe zur Natur; seien es nun Lieder, Kammermusikstücke, Chor- oder Orchesterwerke, durch alle geht jener frische Zug, mit dem uns die Natur beschenkt, wenn wir sie lieben. Weismann macht uns die Probe in allen genannten Zweigen der Tonkunst. Denn auf all diesen Gebieten hat er bereits gearbeitet. Mehr als sechzig Lieder liegen gedruckt vor, das Dreifache wohl verschließt das Schreibpult. Der Baum der Lieder grünt bei Weismann immerfort und zu allen Zeiten werden Früchte reif. An Kammermusik liegen ein Klavierquartett, eine Cellosonate und das Streichquartett op. 14 (erschienen bei Rahter in Leipzig, die beiden ersteren noch Manuskript) vor. Schon manches Chorwerk wurde geschaffen: Schnitterlied und Hymnus an den Mond, als op. 10 bei Dr. Lewy in München als gemischte Chöre mit Begleitung des Orchesters erschienen. Die symphonische Dichtung „Ueber einem Grabe" nach Konrad Ferdinand Meyer, für gemischten Chor und großes Orchester, kam bei Forberg in Leipzig heraus und ist eine Widmungsgabe an den verehrten Lehrer Thuille. Es folgte „Fingerhütchen", eine Märchenballade für Baßbariton, vier Frauenstimmen und Orchester. Um den Verlag dieses op. 12 machte sich auch Forberg in Leipzig verdient. Von den Balladen für Bariton mit Orchesterbegleitung: „Der Kaiser und das Fräulein", „Der Knabe im Moor" und „Einsiedel", wurden die beiden letztgenannten auf dem 43. Tonkünstlerfest in Dresden am 2. Juli 1907 aufgeführt. Weiter muß erwähnt werden der Männerchor „Das Strandkloster", ebenfalls mit Orchester gedacht, und ein weiterer Männerchor mit Orchester: „Der Rappe des Komturs". Op. 17 sind vier Klavierstücke, denen sich nächstens ein weiteres zugesellen wird, und außerdem Variationen über ein eigenes Thema. Die Klavierspieler mögen sich die Hände vor Freude reiben, wenn sie die Variationen zu schmecken bekommen! Op. 19 gehört dem Orchester allein. Es ist die schöne Symphonie in h moll. — Die Symphonie hat bereits vor etwa einem Jahre ihre Uraufführung unter persönlicher Leitung des Komponisten in Baden-Baden am 9. April 1907 erlebt. Ich war zugegen und konnte Zeuge des anhaltenden und lebhaften Beifalls sein. Ich schrieb damals in die „Freiburger Zeitung" u. a. nachfolgende Sätze über das Werk: „Die Symphonie hat einen vorwiegend pastoralen Charakter. Aus den Themen spricht edle, einfache, volkstümliche Melodik. Und die Grundstimmung entspringt einem bestechenden Optimismus, der das Herz erfreut. Der erste Satz beginnt wie eine Märchenerzählung am wogenden Wasser; die Celli beginnen mit breiter Melodie über wiegenden Triolen mit charakteristischem Oboe-Einwurf. Das vordringliche Verlangen der Oboe wird später erfüllt, die Bläser vornehmlich führen den Satz zum Kulminationspunkt, wo das Volk jubelt und breite Marschrhythmen ertönen. In kecken Zügen wickelt sich das sehr charakteristische Scherzo ab, das ein Trio von gesättigtem Klange umschließt. Fast rein melodisch, ohne thematische Verwicklungen ergeht sich der langsame Satz in elegischen Empfindungen, denen freilich zuversichtlichere Momente beigemischt sind. So kann das Finale wieder in voller, sprudelnder Heiterkeit einsetzen (Schluß des langsamen Satzes in d moll, Einsatz des Finale in H dur); schleichen auch hier einmal dämmernde Schatten vorüber, so behält doch Humor und Lustigkeit die Oberhand und heftige Freude beschließt das Werk. Alle Sätze zeichnen sich durch große Klangschönheit aus. . . ."

Meine Besprechung der Symphonie weist andeutend auf die bezeichnenden Seiten der Weismannschen Musik hin. Auf die innige Beziehung zur Natur machte ich schon genügend aufmerksam. Noch eins wäre auszuführen: man hört es der Musik an, daß ihr Schöpfer ein Sohn der anmutigen Gefilde Süddeutschlands mit seinen mäßigen Bergen ist, nicht ein Kind der jähen Alpenwelt. Schroffe, kantige Stellen hat seine Musik kaum, der harmonische Sinn, der Optimismus, wie ich es nannte, wirkt überall Leid beschwichtigend und mit allem Streit des Lebens versöhnend.

Mitten drin haben wir die volle, ausgewachsene Melodie, eine Melodik, die die besten Seiten mit dem Volksgesange gemein hat; sie blüht, wie diejenige eines Schubert oder Bruckner, mit der sie viele Aehnlichkeiten hat. Solche Melodik ist der Kammermusik in den letzten Jahrzehnten vielfach fremd geworden. In Weismanns Streichquartett fiel sie allen aufmerksamen Beurteilern sofort auf. Da ich das Quartett bei der Aufführung durch das Süddeutsche Streichquartett in Freiburg persönlich mitgespielt habe, und einem Oldenburger Kritiker, der das Werk bei einer dortigen Wiedergabe besprach, in seinen Ausführungen nur zustimmen kann, seien einige Sätze jener Beurteilung zitiert: „Man braucht nur wenige Takte seines Streichquartetts zu hören, um in ihm (Weismann) den Typus eines echten Romantikers zu hören . . . Ganz besonders erfreulich an diesem Modernen ist seine ausgesprochene Vorliebe für edle, schlichte Melodik, in unserer von musikalischer Gelehr-

samkeit triefenden Zeit eine seltene Erscheinung, mögen einige kontrapunktische Eigentümlichkeiten und Dissonanzen immerhin darlegen, daß die moderne Instrumentation auch an ihm nicht spurlos vorübergegangen ist . . . Der zweite Satz mit den keck hingeworfenen, trippelnden Läufen klingt wie eine Aufforderung zum Tanz und mutet uns mit der anschließenden prachtvollen Wiegemusik (des Trios) im Walzertakt an wie ein moderner Schubert, — Musik ebenso ursprünglich, schlicht und frisch, wie in einer idyllischen Dorfschenke. Im dritten Satz herrscht lyrisch-sentimentale Waldandacht: machtvolle Akkorde wie Orgeltöne erklingen im feierlichen, stillen Waldesdom. Wäre es keine Kammermusik von Weismann, so käme man unwillkürlich auf den Gedanken, den Waldbeter Bruckner vor sich zu sehen."

Eine Seite, die der Weismannschen Musik ebenfalls zukommt, wurde bisher nicht genug hervorgehoben: es ist die rhythmische. Rhythmisch pikante Wendungen, eine feste Geschlossenheit der Rhythmik begegnen uns sonderlich in den Scherzi. Weismann hat ein eigenes Geschick Scherzothemen zu erfinden, jenen idealen Ausgleich zwischen feschem Scherzorhythmus und vielsagendem, doch noch gemütvollem Gehalt zu finden. Neben Symphonie und Streichquartett gibt das Scherzo im Klavierquartett hierzu den Beweis. Auch der Mittelsatz des dieser Nummer beigegebenen Klavierstücks läßt das Gesagte erkennen.

Ein beweglicher und überraschender Rhythmus ist die Vorbedingung für den musikalischen Humor, welcher Weismann ebenfalls zu Gebote steht. Namentlich in der Märchenballade „Fingerhütchen" wechseln in trefflicher Weise muntere und humoristische Rhythmik, die den kleinen Buckligen, der vorkommt, so hübsch charakterisiert, mit der etwas sentimentalen Melodik, welche dem Märchen so gut ansteht.

Auf der anderen Seite kann Energie des musikalischen Ausdrucks auch nur durch rhythmische Schlagfertigkeit erlangt werden. Auch hierin können wir Weismann bewundern. Ein treffliches Beispiel energischer Ausdrucksweise bietet die Ballade „Einsiedel", die, wie erwähnt, auf dem 43. Tonkünstlerfest vorgeführt wurde.

In den Liedern des Komponisten sind natürlich alle genannten Züge seiner Musik gewissermaßen im Keime enthalten. Da treffen wir den lustigen Scherz in dem „Scherzo" (op. 6, Nr. 5), feine Ironie in Bierbaums „Das Mädchen am Teiche singt" (op. 16, Nr. 5). Derb-Volkstümliches bieten die Gesänge „Alte Schweizer" und „Hugenottenlied" (Nr. 2 und 3 aus op. 15). Zu seinen besten Liedern rechnet Weismann die drei unter der Opuszahl 13 zusammengefaßten Gesänge: „Der Reisebecher", „Der Ungenannten" und „Kindersehnsucht". Namentlich im letztgenannten der drei, im Verlage dieser Zeitschrift erschienenen Lieder strömt eine innige Empfindung aus. Diese kindliche Innigkeit befähigt Weismann besonders auch zum Komponisten von Kinderliedern, wie er sie uns in Kürze liefern wird (12 Kinderlieder). Hier mögen auch die Lieder: „Der Hufschmied" von Spitteler, „Hahn Gockels Leichenbegängnis" von Rückert, „Der Herr Nachbar" (Volkslied) genannt werden. Den schlichten, echt deutschen Ton, den das mittelalterliche Lied (vergl. 3 Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn") verlangt, trifft Weismann infolgedessen ebenso vorzüglich; das Herzlich-Schlichte eint sich mit einer gewissen Herbheit des Ausdrucks, wie wir das am alten Holzschnitt Dürers wiederfinden. Der Leser mag das an den Liedern selber nachzuempfinden suchen; auch sie sind es wert, gesungen zu werden und in weitere Kreise von Musikfreunden zu dringen. Die Begleitung dieser Lieder ist natürlich entsprechend einfach gehalten. In anderen vervielfältigt sie die Gesamtstruktur des Liedes, ohne den Gesangspart je zuzudecken. Gerne fließt die Begleitung in leichten, anmutigen Figurationen dahin, welche auch das Weismannsche Klavierstück auszeichnen (vergl. op. 17).

Eine Besonderheit des Weismannschen Liedes liegt in der Bevorzugung der tieferen Stimmlage. Die meisten Lieder sind nur für Alt oder Bariton ausführbar. Die dunklere Färbung entspricht des Komponisten Ausdrucksweise; er liebt die natürliche, mittlere Stimmlage, namentlich des männlichen Sängers. Außerdem liegt etwas mehr Sinnendes, Geheimes in den tieferen Schatten mittlerer Stimmen. Weismann verlangt von den Gedichten keine verschwimmende Stimmung, er muß prägnante Gedanken vertonen können. Dieses Erfordernis erfüllt ihm vor allen anderen Dichtern Konrad Ferdinand Meyer, der charakteristische und zugleich phantastische Schweizer Dichter. Unsern Tonsetzer verbindet eine seelische Uebereinstimmung mit diesem Dichter und es ist ihm mehr als einmal gelungen, den herrlichen Dichter vollmusikalisch zu ergänzen. Erwähnt sei nur: „Fingerhütchen", dann die symphonische Dichtung „Ueber einem Grabe", der Männerchor „Strandkloster" und von den Klavierliedern: „Der Reisebecher" (aus op. 13), „Im Spätboot" und „Hirtenfeuer" (op. 16, 2 und 4) und vor allem „Burg, frag mir nicht nach" (op. 4, 10) und das ungemein wohllautende „Schwarzschattende Kastanie" (op. 16, 1).

Auch zu Martin Greif fand Weismann eine besondere musikalische Stellung, die man bei anderen Komponisten vermißt. Den weichen Ton des Dichters traf er z. B. in dem Chorwerk „Hymnus an den Mond" (op. 10, 2) ausgezeichnet.

Am 12. Januar dieses Jahres fand in Freiburg i. B. die Uraufführung von Weismanns zweitem Streichquartett, op. 24, c moll, durch das dort stationierte „Süddeutsche Streichquartett" statt. Im ersten Satz des schönen Werkes wiegt der rein melodische Charakter vor. Hier ist überall eine reichere motivische Verflechtung zu bemerken, obwohl die einzelnen Uebergänge von einem Thema zum andern knapp gehalten sind. Aus dem Gerank der thematischen Verschlingungen blühen aber die Melodien mit Saft und wärmenden Farben hervor. Das Werk zeigt uns einen mit dem Quartettsatz bereits gut vertrauten, ebenso satzkundigen, wie warm empfindenden Tonsetzer, der noch viel zu sagen hat. Mit Geschick sind einige Feinheiten der böhmischen Musik in die deutsche Tonsprache aufgenommen und werden als ganz eingebürgert empfunden. Weismann scheint mir mit diesem Werke in seine erste Reifeperiode eingetreten zu sein. Jedenfalls haben wir einen Meister vor uns, der seinen ganz persönlichen Stil entwickelt hat und mit seinem neuen Werke den Durchschnitt der meisten neuen Kammermusikkompositionen weit hinter sich läßt.

Lernt man die Werke Weismanns erst einmal genauer kennen, so versteht man wohl bald, warum der verstorbene Ludwig Thuille auf diesen Schüler große Stücke hielt. Die Entwicklung Weismanns unterschied sich von der der meisten anderen werdenden Künstler: er hat keine Epoche des Sturms und Dranges durchgemacht. Organisch reifte er heran in stetigem Wachstum; er hat nicht in tollem Geniestreich nach der Künstlerkrone gegriffen und in unreifen Werken viel versprochen und wenig gehalten. Er hat stets schöne Werke gegeben, die noch größere versprachen. In ihm ist Hoffnung, in ihm ist Frühling, Jugend, Zukunft, eine keimende, die wir in seinen Werken schon genießen können, und eine reife Zukunft, deren wir sicher sein dürfen!

Dr. Wolfgang A. Thomas (Freiburg i. B.).

Von Leuten, die ihren Beruf verfehlt haben.

Von **Ernst Challier sen.** (Gießen).

Der große Kanzler des Deutschen Reiches hat einstens zu einer Deputation, nicht wortgetreu, aber sinnentsprechend gesagt: „Die Zeitungsschreiber haben ihren Beruf verfehlt." Er hat damit durchaus nicht ausdrücken wollen, daß die Journalisten in diesem Berufe Minderwertiges leisten, sondern daß sie aus anderen Berufszweigen hervorgegangen sind, was man im allgemeinen landläufig mit „umsatteln" bezeichnet. In diesem Sinne habe ich auch für meine nachfolgende kleine Skizze die vorstehende Bezeichnung gewählt und ich hoffe nicht mißverstanden zu werden. Nicht jedem ist es vergönnt sich ohne Schwierigkeiten dem Berufe zuzuwenden, zu dem ihn Neigung und Liebhabereien zu drängen scheinen. In den meisten Fällen sogar zeigen sich Begabung und Hinneigung für einen Stand bei den Knaben und Jünglingen später, als die Zeit ihres Eintrittes in einen solchen einen Entschluß erforderlich macht. Eltern und Erzieher werden daher, in dem Bestreben für einen später auskömmlichen Beruf, stark beeinflussend, oft auch durch ein Machtwort entscheidend eingreifen. Kindliche Wünsche der Söhne werden in den meisten Fällen mit Recht nicht ernst genommen, sie bestehen ziemlich allgemein, dem Alter des Wählenden entsprechend, in Konditor, Koch, Droschkenkutscher, Kunstreiter, Indianer, Räuberhauptmann und ähnlichen sehr schmackhaften oder sensationellen Lebensstellungen. Der Künstlerberuf, der immerhin eine dornenvolle Laufbahn bedeutet und nur wenig Erwählten eine sichere Zukunft bietet, wird selten von den Eltern enthusiastisch befürwortet, in den meisten Fällen energisch bekämpft werden. Aber auch der ernste dahingehende Wunsch wird nur in den Fällen berücksichtigt, wo durch Lehrer und einflußreiche Freunde ein ausgesprochenes Talent in jungen Jahren unzweideutig erkannt wird, oder der Vater selbst diesem Beruf angehört. Nur dann ist die Künstlerlaufbahn von vornherein seitens der Eltern gestattet, angeraten, vielleicht oft sogar gegen den Wunsch der Kinder gewählt worden. Ob nun alle die, welche ihren ersten Beruf aufgaben, um sich der Kunst zu widmen, ihr immerhin ideales Streben belohnt fanden, ist wohl niemals festzustellen, aber eher zu bezweifeln, als zu bejahen. Tatsache ist es, daß überhaupt nur ein kleiner Teil derjenigen, die nach dem Höchsten streben, den Parnaß erreicht und nur von diesen wissen unsere Historiker zu berichten. Ueber die große Masse, welche am Fuße des Berges „Erfolg" Halt machen mußte, schweigt die Geschichte und diese muß ich daher auch in meiner heutigen Aufstellung ganz außer Betracht lassen.

Im Musikerstand finden wir eine ganze Anzahl hervorragender Vertreter, die nach längerer oder kürzerer Zeit, oft noch mitten in der Vorbereitung zu dem ersten Beruf, diesen wieder verließen, um sich der Musik dauernd zuzuwenden. Welche Verhältnisse dazu maßgebend waren, ist wohl nicht interessant genug, um darüber Forschungen anzustellen, die doch nur in den wenigsten Fällen zum Resultate führen können. Annehmen kann man, daß es intensive Neigung zur Musik war, die vorher nicht zum Ausdruck gekommen oder durch gebieterischen Einfluß zurückgedrängt war. An der zuerst gewählten oder bestimmten Laufbahn sind eine große Anzahl der Musik oft recht fernliegende Berufe beteiligt. Von den 240 nachfolgend aufgestellten schaffenden und ausübenden Musikern gehörten 10 dem Beamtenstande an, 1 Chemiker, 2 Diplomaten, 2 Droschkenkutscher, 7 Handwerker, 38 Juristen, 20 Kaufleute (darunter 2 Musikalienhändler, 4 Buchhändler), 7 Künstler (5 Maler, 2 Schauspieler), 13 Mediziner, 11 Militär (darunter 1 Marineoffizier), 23 Philologen (Philosophen, Naturwissenschaftler), 44 Studenten aller Fakultäten, 8 Techniker, 24 Theologen, 30 Volksschullehrer.

Adelburg, A. v., Diplomat.
Albrecht, Joh. Lorenz, Philologe.
Allihn, H. M., Pfarrer und Schulinspektor.
Alquen, P. C., Mediziner.
Alsleben, Jul., Orientalia.
Ambros, A. W., Staatsanwalt.
Anding, Joh. Mich., Lehrer.
André, Ant., Kaufmann.
Arnold, Jou., Soldat.
Bartels, Dr. J. N., Philologe.
Beer, Max Jos., Beamter.
Behn, H., Dr. juris.
Belizay, J. v., Ingenieur.
Beneken, Fr. B., Pastor.
Berlioz, Hector, stud. med.
Bermuth, Julius, Jurist.
Bischhoff, Dr. Hans, Philologe.
Blied, Jakob, Lehrer.
Blumner, Martin, Theologe und Philologe.
Böhme, Frz. M., Lehrer.
Bohm, Karl, Kaufmann.
Bohn, Emil, Philologe.
Bonvin, L., Mediziner, Jurist und Priester.
Borodin, A. P., Prof. med.
Bötel, Heinr., Droschkenkutscher.
Brauer, Fr., Lehrer.
Braun, Alb., Pfarrer.
Breslaur, Em., Jüd. Religionslehrer.
Brömme, Ad., Architekt.
Bruckner, Ant., Lehrer.
Bruns, Dr. P., Jurist.
Buchmayer, Rich., Jurist.
Bülow, Hans v., Jurist.
Buff=Gießen, Hans, stud. jur.
Burmeister, Rich., Student.
Cornelius, Peter, Schauspieler.
Cotta, Joh., Pastor.
Courvoisier, Karl, Kaufmann.
Cui, César, Ingenieur.
Curschman, C. Fr., Jurist.
Curti, F., Mediziner.
Dehn, S. W., Jurist.
Dussek, J. L., Theologe.
Dvořák, Ant., Schlächter.
Ecker, Karl, Jurist.
Emmerich, Rob., Jurist.
Engelsberg, E. S., Ministerialrat.
Erler, Herm., Musikalienhändler.
Faißt, Immanuel, stud. theol.
Felchner, Gust., Postsekretär.
Fink, G. W., Theologe.
Fischhof, Jos., stud. med.
Flemming, Fr. Ferd., prakt. Arzt.
Franck, Joh. Wolfgang, prakt. Arzt.
Frank, César, Student.
Gathy, Aug., Buchhandlungsgehilfe.
Genée, Rich., Mediziner.
Germer, Heinr., Lehrer.
Geyer, Flodourd, stud. theol.
Girschner, Otto, Lehrer.
Gleitz, C., Student.
Glück, J. L. F., Pastor.
Gouvy, L. Th., stud. jur.
Graben=Hoffmann, G., Lehrer.
Grädener, C. G. P., Student.
Grisar, Alb., Kaufmann.
Gudehus, H., Lehrer.
Gumbert, Ferd., Buchhändler.
Gura, Dr. Eug., Maler.
Haan, W. J., Kaufmann.
Hainzinger, A., Lehrer.
Häßler, Joh. Wilh., Mützenmacher.
Harzen=Müller, A. N., Mediziner.
Hasert, Rud., Theologe.
Hausegger, Fr. v., Jurist.
Heintz, Alb., Buchhändler.
Heinze, Rich., Lehrer.
Hennes, Alois, Postbeamter.
Herbeck, J. Ritter v., stud. jur.
Hermes, Ed., Kaufmann.
Herrmann, Willi, Lehrer.
Heuberger, Rich., Ingenieur.
Hey, Jul., Maler.
Hildach, Eug., Bautechniker.
Hille, Ed., Philosoph.
Hirsch, Karl, Lehrer.
Holstein, Frz. v., Offizier.
Hutter, Herm., Offizier.
Janko, P. v., stud. math.
Jansa, Leopold, stud. jur.
Joetze, Fr., Seifensieder.
Jüngst, Hugo, Kaufmann.
Kafka, J. N., Jurist.
Kalisch, David, Architekt.
Kalischer, A., Philologe.
Kastner, Em., Staatsbeamter.
Kauffmann, Fritz, Kaufmann.
Kéler=Bela, Jurist und Landwirt.
Kern, C. A., Lehrer.
Kienzl, Wilh., Dr. phil.
Kistler, Cyrill, Lehrer.
Klauwell, Ad., Lehrer.
Knorr, Jul., Philologe.
Koschat, Thomas, Naturwissenschaftler.
Kotzold, Heinr., Philologe.
Kreutzer, Konradin, Jurist.
Krigar, J. H., Maler.
Krolop, Frz., Jurist.
Krückl, F., Jurist.
Kunz, Konrad Max, Mediziner.
Lange, Gust., Lehrer.
Langer, Dr. Hermann, Student.
Ledebour, Karl, Freiherr, Offizier.
Leibrock, J. A., Philologe.
Loewe, Karl, Theologe.
Lwoff, Alexander, Generaladjutant.
Lyra, Just. Wilh., Pastor.
Mantius, Eduard, Student.
Marschner, Heinr., Jurist.
Marx, Dr. A. B., Jurist.
Mattheson, J., Staatsmann.
Mauke, Wilh., Mediziner.
Mayer, Wilh., Dr. jur.
Mendelssohn, Arnold, Jurist.
Mettenleiter, Dr., Priester.
Métra, J. L. O., Schauspieler
Mikuli, Karl, stud. med.
Möhring, Ferd., Bautechniker.
Mohr, Herm., Schlosser, dann Lehrer.
Muck, Dr. Jos., Jurist.
Mücke, Frz., Lehrer.
Müller=Hartung, C., stud. theol.
Nawratil, Dr. Karl, Justizbeamter.
Neeb, Heinr., Lehrer.
Neefe, Chr. Gottlieb, Jurist.
Nehrlich, Chr. Gottfried, Theologe.
Neßler, V. E., Theologe.
Nestler, A. S., Lehrer.
Nesvadba, Joseph, stud. phil.
Neumann, Angelo, Kaufmann.
Nolopp, W., Lehrer.
Ochs, Siegfried, stud. med.
Panofka, Heinr., Jurist.
Papperitz, B. Robert, Philologe.
Paul, Oskar, stud. theol.
Pembaur, Jos., Student.
Perfall, K., Freiherr v., Staatsbeamter.
Pfohl, Ferd., Jurist.
Perosi, L., Priester.
Pottgießer, C., Jurist.
Pressel, G. A., Theologe.
Preyer, Wilh. Th., Professor der Physiologie.
Prinz, Wolfg. Kasper, Theologe.
Proch, Heinr., stud. jur.
Prochaska, Ludw., Dr. jur.
Raff, Joachim, Elementarlehrer.
Reichardt, Gust., stud. theol.
Reichardt, J. F., stud. phil.
Reimann, Dr. Heinr., Gymnasialdirektor.
Reinhard, Aug., Philologe.
Reinthaler, C. M., stud. theol.
Reißiger, G. G., stud. theol.
Rellstab, Lud., Artillerieoffizier.
Rezniček, E. N., Jurist.
Riccius, Aug. Ferd., stud. theol.
Riedel, Dr. Karl, Seidenfärber.
Riemann, Dr. Hugo, Jura und Philosophie.
Rimsky=Korsakow, N., Marineoffizier.
Röntgen, E., Maler.
Rouge de l'Isle, Offizier.
Rozkosny, Jos. Rich., Maler.
Rudorf, Ernst, Student.
Rust, Fr. Wilh., stud. jur.
Schaal, Rob., Lehrer.
Schladebach, Julius, Dr. med.
Schleinitz, Heinr. Konrad, Rechtsanwalt.
Schott, Ant., Artillerieoffizier.
Schuch, Ernst, stud. jur.
Schütz, Heinr., stud. jur.
Schultz, Edwin, Kaufmann.
Schultze=Strelitz, Mediziner.
Schulz, Fr. Aug., Lehrer.
Schwarz, Wilh., Theologe.
Schytte, Ludw., Chemiker.
Selmer, J., Jurist.
Senfft von Pilsach, Jurist.
Serolff, A. N., Staatsrat.
Simon, Ernst, Lehrer.
Skraup, Franz, Jurist.
Skuhersky, F. Z., Mediziner.
Sommer, Hans, Direktor der technischen Hochschule.
Spazier, J. G. C., Philosoph.
Speyer, Wilh., Kaufmann.
Stade, Fritz, Dr. philos.
Stadler, M., Priester.
Standke, O., Lehrer.
Stanze, Herm., Student.
Staudigl, Jos., stud. med.
Sterkel, J. F. X., Theologe.
Sucher, Jos., Jurist.
Tappert, Wilh., Lehrer.
Tartini, Giuseppe, Jurist.
Taubert, Ernst Ed., stud. theol.
Taubmann, Otto, Kaufmann.
Tauwitz, Julius, Lehrer.
Teschner, Melchior, Theologe.
Tichatscheck, J. A., stud. med.
Tofft, A., Kaufmann.
Tschaikowsky, P. J., Jurist.
Vaccai, Nicolo, stud. jur.
Van Dyck, stud. jur.
Veit, Wenz. Heinr., Kreispräsident.
Vesque von Puttlinger, Jurist.
Vivotta, Henry, Jurist.
Vogl, Heinrich, Lehrer.
Vogler (Abt Vogler), Priester.
Wachtel, Theodor, Droschkenkutscher.
Wagner, Richard, Student.
Waldersee, Paul Graf, Offizier.
Weckerlin, Jean Baptist, Färber.
Wegelius, Martin, Philologe.
Wehle, Karl, Kaufmann.
Weingartner, Felix, Student.
Wenzel, E. F., Philologe.
Wermann, Fr. Oskar, Lehrer.
Werstowski, A. N., Staatsrat.
Wickede, Friedrich v., Offizier.
Wieck, Friedrich, Theologe.
Winkelmann, Herm., Pftfabrikant.
Wit, Paul de, Kaufmann.
Wolff, J. C. Ludwig, Kaufmann.
Wüllner, Fr., Dr. phil.
Zahn, Dr. Joh., Theologe.
Zapff, Oskar, Student.
Zeller, Dr. Karl, Hofrat.
Zellner, Julius, Techniker.
Zelter, C. Fr., Maurermeister.
Zopff, Herm., Dr. phil. und Landwirt.
Zumpe, Herm., Lehrer.

Einige der Vorstehenden haben, dem ersten Beruf treu bleibend, die Musik in künstlerischer Weise nebenbei betrieben.

Es gibt nun aber auch umgekehrt gewiß eine große Anzahl von Musikern, die aus den verschiedensten Gründen den Musikerstand freiwillig oder gezwungen verließen, um zu einem anderen Berufe überzugehen. Ueber diese zu berichten, wäre wohl auch nicht uninteressant, leider aber in den meisten Fällen aussichtslos, weil dabei wieder die Historiker gänzlich versagen. Nur bei solchen, die in gewisser Beziehung zu ihrem Fache blieben, wie z. B. die Begründer einer Reihe von Musikalienverlagshandlungen, ist ein Nachweis möglich. In einem späteren Artikel denke ich über diese und manches andere Wissenswerte auf diesem Gebiete mich äußern zu können.

Auch ein Jubiläum.

Wohl alle namhaften und auf geistige Bedeutung Anspruch erhebenden Zeitschriften des In- und Auslandes, ja selbst die meisten Tagesblätter, haben kürzlich in mehr oder minder langen, mehr oder minder glänzenden und gehaltvollen Wagner-Artikeln das Andenken dieses seltenen Mannes gefeiert, der vor 25 Jahren fern von der Heimat sein in jeder Beziehung ungewöhnliches, an bitterem Haß und Anfeindungen ebenso wie an begeisterter Liebe und Verehrung reiches Leben beschloß. Es ist nicht unsere Absicht, hier nochmals des breiteren zu erörtern, welch einen gewaltigen Anstoß Wagner der ganzen Musikentwicklung in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gegeben hat, wir brauchen auch nicht erst zu beweisen, wie groß noch heute seine Herrschaft ist, denn beides ist bekannt genug. Sein Lebenswerk bestand in der Erschaffung eines deutsch-nationalen Musikdramas, das er uns zugleich in der höchsten und reinsten Vollendung gab. Dafür gebührt ihm und wird ihm gewiß für alle Zeiten ein unvergeßlicher Platz unter den Heroen des Volkes bewahrt bleiben.

Aber wenn Wagner den Menschen — um mit Grieg zu reden — auf den Höhen der Kunst ragende Tempel und herrliche Paläste erbaute, wer baut ihnen bescheidenere Wohnstätten, in denen sie bei „anderen Tönen“ einer weniger ernst gestimmten Muse und bei müheloserem Kunstgenusse sich heimisch und glücklich fühlen? Das tut die „Operette“ — wird die Antwort lauten. Und leider gewinnt es immer mehr den Anschein, als sollte die ältere und legitime Tochter der heiteren Muse, die anspruchslosere, längst nicht so raffinierte, aber dafür auch gesündere Volksoper von jenem illegitimen Sproß unseres nun einmal nach pikantem Firlefanz und äußerem Glanz girrenden modernen Zeitalters bald ganz in den Hintergrund gedrängt werden. Wie anders war es früher, z. B. zu Lortzings Zeiten, unter dem die

deutsche Volksoper ihre erste Blütezeit erlebte. Zwar ist die Bedeutung Lortzings nach dieser Richtung hin auch erst später — zu spät wieder einmal für den armen Komponisten — von der Kritik erkannt und gewürdigt worden. Das Volk freilich ahnte sie und weiß auch jetzt noch, was es an ihm hat; denn, wie die Aufführungsziffer seiner Werke beweist, steht er nächst Wagner am meisten bei ihm in Gunst.

Neben Lortzing aber hat die Geschichte der „Volksoper" um die Mitte des vorigen Jahrhunderts noch einen anderen Namen von Bedeutung zu verzeichnen, neben dem bürgerlichen einen adeligen, zu dessen Gedächtnis eben diese wenigen Zeilen geschrieben sein sollen, ich meine den Komponisten der „Martha", Friedrich v. Flotow, der ebenfalls, wie in diesen Blättern schon kurz erwähnt, vor 25 Jahren starb, nur ein paar Wochen früher als Wagner.

Wagner und Flotow — Beethoven und Rossini.... Welch eine Zusammenstellung! wird man mir entgegenhalten. Und doch läßt sich vielleicht gerade aus der Betrachtung zweier so heterogener Naturen etwas lernen, sei es auch nur, daß einem dabei ihre Vorzüge und Schwächen klarer zum Bewußtsein kommen.

Freilich grundverschieden voneinander — das waren sie sowohl nach Geburt, Lebens- und Studiengang, als auch vor allen Dingen nach Stärke und Genialität ihrer Begabung. Flotow wurde ein Jahr früher geboren als Wagner und entstammte einem alten mecklenburgischen Rittergeschlechte; er machte seine musikalischen Studien unter Reicha am Pariser Konservatorium, das damals (in Deutschland gab's ja noch keine Konservatorien), um das Jahr 1830 — also noch zu Lebzeiten Cherubinis — eines ausgezeichneten Rufes genoß. Es kann uns daher nicht wundernehmen, zumal Flotow auch später noch mehrmals zu längerem Aufenthalt nach Paris zurückkehrte, daß seiner Musik — namentlich in bezug auf ihre pikante und graziöse Rhythmik — eigentlich stets etwas „Französisches" anhaften blieb. Aber die melodische Seite seiner Opern weist durchaus wieder entschieden auf deutschen Ursprung hin und sie ist es schließlich doch, die vermöge ihrer Schlichtheit, Faßlichkeit und Natürlichkeit die große und auch heute noch nicht geschwundene Popularität der „Martha" zuwege brachte. Ebenso bei Lortzing; nur daß diesem außerdem noch eine starke Begabung für das komische Element, ein gewisser treuherziger, biederer Humor zur Seite stand, den unsere Kunstgelehrten vielleicht in verächtlicher Geringschätzung als spießbürgerlich und philiströs bezeichnen. Basierte nun der Erfolg beider Männer hauptsächlich auf ihrer starken melodischen Ader, so könnten nicht wenige unserer heutigen Bühnenkomponisten, wenn sie nur wollten, daraus bequem das große Geheimnis erlernen, wie sie sich selbst und ihre zukünftigen Werke ebenfalls bei der breiten Menge des Volkes (und darauf kommt es schließlich doch an) am leichtesten in Gunst zu bringen vermöchten. Mit den Bibelworten möchte man ihnen zurufen: „Gehet hin und tuet desgleichen! Sorgt für Einfälle, für Melodie in euren Opern — so wird euch alles andere von selber zufallen." Besäße nicht auch Lehár trotz allem ein gutes Maß davon — das Sujet allein hätte seiner „Lustigen Witwe" wohl nimmermehr zu ihrer beispiellosen Beliebtheit verholfen.

Daß Flotow natürlich der Wagnerschen Musik keinen besonderen Geschmack hat abgewinnen können, wird man ohne weiteres verstehen, ebenso, daß er als Intendant des Schweriner Hoftheaters — seine Berufung auf diesen Posten erfolgte gegen Ende der fünfziger Jahre — der Aufführung Wagnerscher Werke an seiner Bühne wohl nicht groß das Wort geredet hat. Wer will ihm aber daraus einen Vorwurf machen? Ist es doch anderen Künstlern ebenso ergangen, die als reife und in ihrem Geschmack gefestigte Männer zu dem so unerhört Neuen, ja Revolutionären des Wagnerschen Stils keine Fühlung mehr gewinnen konnten. Er wird die in solchen Fällen beliebte Taktik des Ignorierens zur Anwendung gebracht haben; daß er sich aber direkt feindlich gegen ihn betätigt habe, braucht man wohl nicht anzunehmen. Dazu war er gewiß zu konziliant, zu sehr Weltmann. Wagner wird seinerseits von Flotow ebensowenig Notiz genommen haben, es müßte denn sein, daß er vielleicht in seiner kurzen Laufbahn als Theaterkapellmeister oder später als Hofkapellmeister in Dresden einmal eine Flotowsche Oper einzustudieren hatte (denn „Stradella" — 1844 geschrieben — und noch mehr „Martha" drei Jahre später auf ihrem Siegeslaufe von Wien her eroberten sich rasch alle bedeutenderen Bühnen), aber sonst ist mir von einer Aeußerung seinerseits über den unstreitig neben Lortzing begabtesten Vertreter der deutschen „Volksoper" im vorigen Jahrhundert nichts bekannt. Ein eigentümliches Spiel des Schicksals möchte man es fast nennen, daß sein Sohn Siegfried es bekanntlich mit der Neubelebung gerade dieses Genres schon mehrmals versucht hat, allerdings bisher — ohne Erfolg.

Käme aber einmal ein starker Melodiker, mit wirklich ursprünglicher Erfindungsgabe, dem es gelänge, die alte, überkommene Form mit zeitgemäßem Inhalt zu erfüllen, d. h. die sinnvoll und logisch aufgebaute Handlung seiner Oper mit einem schlichten musikalischen Gewand zu umkleiden, das der seit Flotows und Lortzings Zeiten erfolgten Umwälzung in der Musik indessen bis zum gewissen Grade Rechnung trüge, wer weiß, ob sich nicht die Tage des „Freischütz" — als ein Weber das deutsche Volk mit dem Zauber seiner Melodien in einen Taumel des Entzückens versetzte — noch einmal wiederholen könnten. Jedenfalls, das sollten sich unsere Komponisten sagen, gehört einer von Einsicht und Verständnis getragenen Regeneration der „Volksoper" eher ein Teil der Zukunft als aller von des Gedankens Blässe angekränkelten Wagner-Nachahmung.

Karl Thießen.



Leipzig. Das Frühjahrskonzert des „Leipziger Männerchors" unter Leitung des Herrn Gustav Wohlgemuth am 11. April in der Alberthalle des Kristallpalastes trug die stolze Ueberschrift: „Zeitgenössischer Kompositionsabend". Herr Wohlgemuth hatte sich auf eine Anzahl von Männerchören aus den beiden Musikalienverlagsanstalten C. F. W. Siegel (R. Linnemann) und Daniel Rahter in Leipzig beschränkt. Vielleicht nicht mit Unrecht, wenn in Betracht gezogen wird, daß es der erste Versuch war, den er mit der Aufführung von Werken zeitgenössischer Komponisten in seinem Konzerte machte. Erste Meister waren nicht darunter vertreten. Als bedeutendster Chor muß Hugo Kauns „Wir wandeln alle", op. 57 Nr. 4, angesehen werden. In ihm liegt Wahrheit des seelischen Ausdrucks. Bedauerlich ist es, daß der Komponist den Chor nicht in der zum Schluß angewandten psalmodierenden Weise kurzerhand endete. Neben Kaun ist A. v. Othegraven mit seinen drei Gesängen aus dem Drama „Widukind", op. 10 zu nennen. Markige Kraft im „Schwertertanz" und „Schlachtgesang" und düsterer Ernst in der „Totenklage". Prächtige Gesänge für große oder Massenchöre. Nah verwandt mit ihnen erscheint Karl Zuschneids „Die frummen Landsknecht sind wir genannt". Ein echtes, kraftvolles und dankbares Landsknechtslied, das in seiner Behandlung als Strophenlied bedeutend wirksamer ist, als des Komponisten durchkomponierter Chor „Sängergebet", op. 71. Möglich ist es aber, daß er von Tausenden von Sängern gesungen und bei starker Begleitung von Blasinstrumenten gewaltig wirkt. Er scheint für stärkste Besetzung aller Stimmen und Instrumente gedacht zu sein. Kernig immerhin, doch milder im Ausdruck als Zuschneids Landsknechtslied war das von Alfred Kahl mit dem Titel „Ein feines Lied von einem Landsknecht". Die Dichtung Kernstocks ist aus dem Herzen geboren und für sich allein schon genußbringend. Von den Stimmungsbildern unter den dargebotenen Männerchören nimmt Peter Faßbänders Chor „An die Sonne" die erste Stelle ein. Ihm anzureihen sind Richard Frickes Chor „Die Vätergruft", Walter Rabls op. 12, „Neue Liebe" (mit Klavierbegleitung und 4 Hörnern ad libitum und Tenorsolo), Arthur Seybolds „Sommernachmittag" und Meyer-Helmunds „Serenade" op. 132 Nr. 2. Faßbänders Chor verdient von allen großen und größeren Chören gesungen zu werden. Er stellt nicht nur eine dankbare, sondern auch eine musikalisch wertvolle Aufgabe dar. Auf Seybolds und Meyer-Helmunds Gesänge werden gerne kleinere Vereine zurückkommen. Noch mehr jedoch werden sich ihre Aufmerksamkeit und ihr Gefallen Th. Hagedorns frischem und doch sinnigem Liede „Es singen die Vöglein im Walde" zuwenden. Und zwar gebührendermaßen. Von den Soloquartetten verdient den 1. Preis Richard Frickes „Der Star" und den 2. Wilh. Speisers „Das lustige Froschpaar". Platzbeckers Chor „Flitterwochen" würde gewiß sehr gefallen haben, wenn ihn das Mendelssohn-Quartett lebhafter und scherzhafter gesungen hätte. Karl Appels „Mondnacht" ist etwas süßlich, aber von einem gewissen Publikum sehr begehrt. Im Werte ist es mit den Soloiedern „Frühlingsmorgen", „Weißt du noch?" und „Großmutter" von Willy v. Möllendorff auf eine Stufe zu stellen. Der Leipziger Männerchor leistete im großen und ganzen Vorzügliches, recht Gutes das Mendelssohn-Quartett. Einen ebenfalls schönen Erfolg sicherte sich die Opernsängerin Fräulein Mizzi Marx (Leipzig) mit dem Vortrag der genannten Lieder von Willy v. Möllendorff und den Weingartnerschen „Wenn schlanke Lilien wandelten", Lied der „Ghamäze" und „Motten" und dem R. Straußschen Gesang „Schlagende Herzen". Die Instrumentalbegleitung führten Mitglieder der Kapelle des 107. Inf.-Regts. in zufriedenstellender Weise aus. Die meisten der Chöre wurden mit großem Beifall aufgenommen. Von allen zündete Othegravens „Schlachtgesang" am meisten. Paul Merkel (i. V.).

München. In der „Musikalischen Akademie" hat Mottl ein Außergewöhnliches mit den Aufführungen von Al. Ritters wuchtiger symphonischer Trauermusik „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe" und Straußens „Don Juan" in unmittelbarer Aufeinanderfolge an einem Abend geboten. Ein Stück lebendiger Musikgeschichte wurde dem Hörer da vorgeführt. Denn so sicher es ist, daß Ritter, der getreue Paladine Wagners und Liszts, auch in seiner letzten und meisterlichsten Schöpfung den Einfluß jener beiden Großen nicht verleugnet, so klar und evident trat auch gerade im „Kaiser Rudolf" seine musikalisch starke Geistesverwandtschaft mit seinem genialen Jünger R. Strauß zutage. — Auf drei Motiven baut sich die symphonische Dichtung, ihrem Vorwurf entsprechend, auf: einem scharf rhythmisierten Marschmotiv, einem Choral und dem lyrischen Gegensatzmotiv. In Formung und Aufbau klar, entwickelt das Stück in seiner Durchführung dieser drei thematischen Bestandteile einen außerordentlichen Reichtum an Neugestaltungen und orchestralen Wirkungen. Kompositionstechnisch weist es entschieden bereits auf die neuen Bahnen, die Strauß, schon im Don Juan, weiter verfolgt hat, und jeder Einsichtige wird den edlen und eigenartig starken Geist, der aus dem „Kaiser Rudolf" spricht, als einen der ganz Seltenen in der sonst ziemlich sterilen Zeit zwischen Wagner-Liszt und der „Moderne" anerkennen müssen. Die

vollendete Aufführung tat natürlich das ihrige zu der begeisterten Aufnahme. Auch eine andere Novität von K. v. Kaskel, „Devotionale", symphonisches Zwischenspiel für Orchester betitelt, erfreute sich einer sehr beifälligen Aufnahme. Die Stimmung des religiösen Bildes von Uhde, nach dem der Satz entstanden ist, ist gut getroffen. Orchestral bleibt das Stück ebenfalls rühmenswert, wenn es auch nicht gerade zu viel Neues sagt. Mit diesen interessanten Bekanntschaften, die uns Mottl neben klassischen Werken vermittelt, ist nun aber auch so ziemlich alles genannt, was uns an Orchestermusik seit zwei Monaten an wirklich Eigenartigem und Wertvollem dargebracht worden ist. Das ehemalige Kaim-Orchester, das sich bekanntlich als „Tonkünstler-Orchester" verselbständigt hat, kann nämlich auch für die auswärtige Berichterstattung kaum in Betracht zu ziehen sein. Nicht des Boykotts wegen, den die Münchner Presse wegen ihres Vorgehens über die Korporation verhängt, sondern weil ihre Leistungen — die ich auch jetzt genugsam kennen zu lernen Gelegenheit hatte — im ganzen recht mittelmäßig sind. Noch viel weniger aber als das „ehemalige" darf das jetzige Kaim-Orchester besprochen werden, da es aus zu ungleichwertigen Elementen zusammengesetzt ist, die auch Dirigenten wie Ferd. Löwe oder Peter Raabe nicht ganz zu einen vermögen. Man hat in letzter Zeit viel von einer „Sanierung Kaims" gesprochen und ein Komitee von namhaften Persönlichkeiten hat sich zu diesem Zweck gebildet. Von anderer Seite ist der, meiner bescheidenen Meinung nach, sehr günstige Vorschlag zur Gründung eines Konzertvereins nach Wiener Muster ausgegangen. Wie die Dinge sich entwickeln werden, und wo überhaupt Möglichkeiten liegen, das wird definitiv wohl erst der nächste Winter zeigen. Jedenfalls halte ich es für ausgeschlossen, daß sich unter hiesigen Verhältnissen noch zwei Konzertinstitute würden entwickeln können, und zweifellos wäre es unbillig, den Ruf einer Musikstadt wie München wegen Rücksichtnahme auf die Verdienste eines Einzelnen aufs Spiel zu setzen. Unter den bekannten Vorgängen hatten besonders die sechs Abonnementskonzerte Hans Pfitzners zu leiden. An Stelle der beiden letzten kam es nur zu einem Kammermusikabend mit hier bekannten Schöpfungen Pfitzners. — Von Chorvereinigungen interessierten der Lehrerchor, der unter Cortolezis die Missa solemnis von Beethoven zu einer gediegenen und tüchtigen Wiedergabe brachte. Mit der musikalischen Akademie vereinigt und von Mottls meisterlicher Führung geleitet, gelangte im Palmsonntagskonzert die „Matthäuspassion" zu einer strichlosen Aufführung. Sicher gehörte dies Erlebnis zu den schönsten und großartigsten dieser Saison. Eine Motette von Bach, „Komm, Jesu, komm" führte der rührige Münchner Chorschulverein in seinem zweiten Konzert auf, und die interessanten Darbietungen der „Deutschen Vereinigung für alte Musik" sollen auch nicht vergessen werden. Der „Akademische Gesangverein", den auch Kapellmeister Cortolezis übernommen hat, steuerte Liszts „Künstlerchor" und Wagners „Liebesmahl der Apostel" bei. — Kammermusikalische Veranstaltungen gab es genug. Unter anderem brachten die „Münchner", allein und im Verein mit Prof. Heinrich Schwartz, manches Herrliche zu Gehör. Das Hösl-Quartett machte als Novität ein Opus von Silvio Lazarri bekannt, das sich als ganz geschickt gemacht, aber inhaltlich recht leer, erwies. Einen bis jetzt unbekannten Komponisten von Begabung und technischem Können lernte man in Désiré Thomassin, einem ehemaligen Schüler Rheinbergers, kennen. Von Solisten nenne ich Backhaus, den eminenten Klaviertechniker, die begabte Geigerin Sophie Blum, die Pianistin Frau Göllerich und ihre wohlbekannte Tochter Palma v. Pásthory. Die Bearbeitung der Lisztschen „Drei Zigeuner" für Klavier und Violine, die die beiden Damen zum erstenmal bekannt machten, ist sehr wirkungsvoll. Zu nennen ist noch das Konzert Berber-Langenhan, Hirzel und der Pianist Frz. Rößler. Willi Glöckner.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— In Darmstadt hat sich, im Gegensatz zur ersten Opernnovität dieses Winters, zu Puccinis bereits viermal wiederholter „Madame Butterfly" die dreiaktige Oper „Die rote Gred", Text und Musik von Julius Bittner, als wenig erfolgreich erwiesen. Gründe hierfür liegen einmal in dem unverständlichen Mißverhältnis zwischen Inhalt und Form, in dem grund- und zwecklosen Aufgebot von riesigen Orchestermassen für einen eigentlich recht „harmlosen" Stoff, und zweitens in der offenkundigen Unoriginalität der Musik. Die Singstimmen haben außerdem schwer gegen die hochgehenden Wogen des Orchesters anzukämpfen. Das beste an der ganzen Oper ist entschieden das ebenfalls von Bittner stammende Libretto, wenn man von der nur störenden Anwendung des oberösterreichischen Dialekts absieht. — Das vierte Konzert der Großherzoglichen Hofmusik war Max Reger gewidmet, der hierin zwei seiner jüngsten orchestralen Schöpfungen, die Serenade für Orchester op. 95 und sein gewaltiges Variationenwerk über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller op. 100 persönlich dirigierte, in welch letzterem sich Reger wieder als der vielbewunderte „Verwandlungskünstler" zeigt. Als Grundzug beider Werke steht obenan frischeste Gesundheit des musikalischen Empfindens und eine Vervollkommnung alles Technischen, die ihn in den Stand setzt, neue Klangwirkungen dem gewohnten Besitzstande anzugliedern. Besonders ergiebig war die Saison an Neuheiten auf dem Gebiete der Kammermusik, die bei uns seit jüngster Zeit die regste Pflege findet. In einem Konzert des Richard Wagner-Vereins spielte Henri Marteau mit seinen Dortmunder Genossen einige seiner Kammermusikkompositionen, außer dem h moll-Klarinetten-Quintett sein sich an klassische Vorbilder erfolgreich anlehnendes Streichtrio in d moll op. 11 Nr. 2 (Uraufführung) und eine Chaconne für Viola und Klavier op. 8. Die Kammermusik-Vereinigung führte uns u. a. das zweite Streichquartett (op. 41 in D) von Hugo Kaun vor, ein durch Klangschönheit und Gedankenreichtum ausgezeichnetes Werk, das D dur-Streichquartett op. 27 von L. Sinigaglia, eine echt kammermusikmäßige und sehr gefällige Arbeit, der Temperament und Pikanterie einen eigenartigen Reiz verleihen, und schließlich das Klavierquartett E dur op. 6 des der musikalischen Welt so früh entrissenen Hermann Götz, eine frischquellende, kraftvolle Komposition, die einer gewissen in der Behandlung des Klavier- und Violinparts sich ausdrückenden Großzügigkeit nicht entbehrt. E. Becker.

— In Dortmund hat im dritten Musikvereins-Konzert der junge Dresdner Tenorist Rud. Jäger durch sein glanzvolles Organ überrascht und im vierten unsere treffliche Tilly Cahnbley-Hinken. Das Orchester der Philharmoniker brachte unter anregender Leitung Professor Janssens Tschaikowskys 4. Symphonie und des jungen talentvollen Renzo Bossis Fantasia Sinfonia. Der Chor war beifallswürdig in Vollbachs „Pagen und die Königstochter" und Frischens „Grenzen der Menschheit" tätig und erzielte mit der scharf charakterisierten Wiedergabe von Brahms' Schicksalslied lauten Erfolg. Der Konservatoriumschor befleißigt sich im tadellosen Vortrag englischer und deutscher Madrigale und Volkslieder ꝛc. vom 16.—19. Jahrhundert unter Leitung des bewährten Herrn Holtschneider, der in einem Synagogenkonzert durch ein neues, klangvolles Konzert e moll von Prout und andere kleine Soli sich als der oft bewährte Orgelvirtuos erwies. Königl. Musikdirektor Hüttner verhalf den beiden Symphonikern, Professor Gernsheim und Fürst Reuß, ersterem mit seiner Mirjamin-Symphonie, letzterem mit der dritten in e moll, beide unter eigener Leitung, zur tadellosen Aufführung. Im dritten war Ella Jonas, die talentvolle, rassige junge Pianistin, in d'Alberts G dur-Konzert und im vierten Professor Klengel unter großem Beifall solistisch tätig. Max Weinberg.

— In Linz hat die Uraufführung der Oper „Halil Patrona" stattgefunden. Patrona ist eine geschichtliche Persönlichkeit: Diese Figur gibt den Stoff zur Handlung. Dazu gesellt sich als weibliche Hauptperson Gül-Bejaze, die weiße Rose (nach Maurus Jókai), eine Griechin. Sie wird von Räubern gefangen genommen, an den Harem des Sultans verkauft, dem sie aber nicht gefügig ist; sie wird deshalb auf den Sklavenmarkt gebracht, wo sie Halil Patrona findet. Er kauft sie und macht sie zugleich zu seinem Weibe. Um ihre Schmach zu rächen und sie vor weiteren Verfolgungen zu schützen, stellt sich Halil an die Spitze der rebellischen Janitscharen. Nach der Niederlage des türkischen Heeres wird Halil Diktator, Ahmed entthront. Dessen Gattin jedoch, die zuerst gegen ihn war, fühlt sich bei einem Weiberfeste zurückgesetzt und tötet deshalb Bejazes Gemahl. Dem Librettisten Richard Brauer, Baurat im Ministerium, fehlt die nötige Bühnenroutine. Er bringt lauter menschliche Puppen auf die Bühne. Die Musik ist von dem Wiener Komponisten August Häuser. Er ist als Dirigent und als Symphoniker schon vor die Oeffentlichkeit getreten. An ein dramatisches (?) Werk sich zu wagen, hätte Häuser bleiben lassen sollen. Die Direktion hat dem Komponisten, der nichts Neues zu sagen weiß, und sich selbst mit der Annahme der Oper einen schlechten Dienst erwiesen. Die Titelrolle sang Herr v. Peteani mit großer Selbstüberwindung. Frl. Dopler bemühte sich, die matt hingepinselten Gefühlsergüsse zu einer halbwegs eindringlichen Wirkung zu bringen. Franz Gräflinger.

— In Posen hat der „Hennigsche Gesangverein", Abteilung für Musik der hiesigen Deutschen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft, sein eben ablaufendes 39. Vereinsjahr mit der Aufführung des Fr. Lisztschen Oratoriums „Die Legende von der heiligen Elisabeth" beschlossen, das hier zum erstenmal zu Gehör gebracht wurde. Zwar liegt die erste deutsche Aufführung bereits über 40 Jahre zurück; allein trotzdem hat das eigenartige Kunstwerk noch nichts von seiner kraftvollen Wirkung eingebüßt. Der Chor, an dessen Spitze seit seiner Begründung eine so künstlerisch veranlagte Natur wie Herr Professor Hennig seines Amtes als Dirigent waltet, hatte sich in sorgsamen Vorbereitungen einen sicheren Erfolg verschafft. Auch waren die besten Solisten gewonnen worden: Frau Meta Geyer-Dierich (Elisabeth), Martha Riemenschneider (Sophie) und Arthur van Eweyk. Am Harmonium waltete Kantor Raschke mit Verständnis seines Amtes. H. S.

— Das Neue deutsche Theater in Prag hat mit der Uraufführung der dreiaktigen Oper „L'ancêtre" (Die Ahne) von Camille Saint-Saëns eine Niete gezogen. Die französische Bühne war sich offenbar bewußt, daß dieses Werk des Meisters keinen Treffer berge und überließ Taufe und — Begräbnis des schwächlichen Kindes den höflichen Pragern. Der Text von L'Angé Lassus, von Dr. Richard Batka verdeutscht, verlockte Saint-Saëns sonderbarerweise auf die blutigen Gefilde der jung-italienischen Mordoper. Man würde ihm jedoch auch dahin gerne folgen, fehlte seiner selbstredend meisterhaft fakturierten Musik trotz aller fesselnder Einzelzüge nicht vollends der Herzschlag — die Melodie. Die Prager zogen zuletzt den Hut und ließen den Leichenzug ruhig vorbeipassieren. — Das Schicksal hat böse Rache genommen: auf der Prager deutschen Bühne, dort, wo einst Mozarts unsterblicher „Don Juan" seine glorreiche Uraufführung erlebt und siegreichen Ausgang nahm, fiel unlängst Herrn Paul Zschorlichs, des „Mozart-Bekämpfers" „Carmencita", eine an-

geblich „Carmen“ parodierende dreiaktige Operette, bei der Ur- und Schlußaufführung, glänzend, das ist mit Pauken und Trompeten, bei Publikum und Kritik durch! Nach dem ersten „Akte“ durfte nicht einmal der Vorhang in die Höhe, der spätere Beifall galt nur dem armen Benefiziaten des Abends (Sänger Tautenhahn). Die an sich nicht üble „Handlung“ von A. O. Weber wurde durch Herrn Zschorlich zur „Niederlage“. Kein Wort über dieses Machwerk, das die musikalische Unfähigkeit des, die edlen Motive und Züge Bizets nicht parodierenden, nein, einfach verzerrenden „Komponisten“ dartut.
R. F. P.

— In Weimar ist nach mehrwöchentlicher sorglichster Vorbereitung und unter großer Spannung der von nah und fern herbeigeeilten Gäste zu Ostern an unserem Hoftheater Goethes „Faust“, erster und zweiter Teil, in der Neueinrichtung von Karl Weiser, mit Musik von Felix Weingartner, in Szene gegangen. In dieser Neueinrichtung zerfällt jeder Teil in zwei Abteilungen und zwar zu Vorstellungen von 3—6 und 8—11 Uhr. Es hatte einiges Befremden erregt, daß man diesmal nicht mehr Lassens geschätzte und allgemein beliebte Faust-Musik dazu verwendet hatte. Weingartners Musik hat den Vorzug, daß alles Opernhafte in ihr glücklich vermieden ist, und mit gutem Gelingen macht sich der Autor die modernen Ausdrucksmittel zunutze, um der Charakteristik der jeweiligen Vorgänge und Stimmungen das richtige Gepräge zu geben. Leider fehlt aber der Musik trotz einzelner großzügiger Anläufe das melodiöse Element, das Lassens Musik so vorteilhaft auszeichnet, ein Umstand, der auch bei den a cappella-Gesängen deutlich hervortritt, wie denn überhaupt die eigentliche Erfindung nicht die stärkste Seite dieser neuen Faust-Musik ist. — Stimmungsvoll sind zum Teil der Anfang (Prolog im Himmel) und der Gesang der Geister, die Faust einschläfern. Mit Glück verwendet Weingartner für die Szenen des Homunkulus die Celesta; Hexenküche und Walpurgisnacht bieten manches Interessante in bezug auf Charakterisierung durch Instrumentation und koloristische Effekte. Der Gesamteindruck der Aufführungen war durchaus großzügig und nachhaltig. Hofkapellmeister Peter Raabe hatte den musikalischen Teil in den vielen vorausgegangenen Proben aufs sorgfältigste einstudiert, so daß der schwierige Apparat aufs wirksamste funktionieren konnte. Die schauspielerischen Leistungen waren des Lobes wert, die Dekorationen von seltener Pracht und Schönheit. Komponist und Darsteller konnten ehrenvollen Hervorrufen Folge leisten. G. Lewin.

— Aus Wiesbaden ist von einer bemerkenswerten Neu-Inszenierung des „Lohengrin“ zu berichten, die der kunstsinnige Intendant von Mutzenbecher persönlich leitete; vortrefflich unterstützt von seinem Stabe: dem Regisseur Mebus, dem alles Dekorative einrichtenden Herrn Schick und dem begabten Kunstmaler Herrn Geyer. Mit verständnisvollem Eindringen in die Intentionen des Dichterkomponisten war es dem Intendanten gelungen, alle poetischen Schönheiten des Werkes ins günstigste Licht zu setzen; das Ensemble in die dem wunderbar-mystischen Stoff angemessene Tonart zu bringen; Dekorationen und Kostüme in stilvoller Zusammenstellung wirken zu lassen. Was die Kostüme betrifft, so war die Zeit um Mitte des 10. Jahrhunderts als maßgebend festgehalten — natürlich in der idealisierten Form, die bei dem romantischen Vorwurf geboten war. In diesem feinfühligen Ausgleich zwischen historischen und malerisch-poetischen Forderungen ist ein Hauptvorzug der ungemein prächtigen Neu-Inszenierung zu erblicken.
Otto Dorn.

— Im Wuppertal ist im vergangenen Winter im Konzertsaal und in der Oper außerordentlich fleißig und erfolgreich gearbeitet worden. Die „Elberfelder Konzertgesellschaft“ führte zweimal Piernés Kinderkreuzzug und Bachs Johannes-Passion auf, der „Barmer Volkschor“ wagte sich sogar an Liszts Graner Festmesse. Das Elberfelder und Barmer Streichquartett pflegte neben klassischer Musik auch sorgfältig die modernen Meister; so hörten wir u. a. ein hochinteressantes Werk von L. Thuille: Quintett op. 20 Es dur, für Klavier und Streichinstrumente. — Solisten jedes Faches durften wir in Menge begrüßen und den meisten herzlichen Dank für ihre Kunst zollen; aus der beinahe unübersehbaren Reihe erwähne ich nur: Backhaus, Rehberg, Godowsky, Marteau, P. Sarasate, Hegedüs, Scheidemantel u. v. a. Die beiden Stadttheater verfügen über treffliche Solisten, Barmen hat sogar einen gut geschulten Chor. Von örtlichen Novitäten hatten Salome, Tiefland und Platzbeckers reizende Operette „Der Wahrheitsmund“ durchschlagenden Erfolg. Elberfeld führte zu Wagners Gedächtnis dessen sämtliche Werke, zum Teil in mustergültiger Form auf.
H. Oehlerking.

— Aus dem Musikleben Württembergs. Man vergißt über dem über die Maßen gesteigerten Kunsttreiben an den zentralen Plätzen leicht die fleißige, treue Arbeit der wackeren Pioniere auf dem Lande. Bei näherem Bekanntwerden läßt sich aber da draußen das mächtige Drängen und Treiben eines heraufziehenden Frühlings beobachten, und jene, die immer so gern lamentieren über das angeblich korrumpierte Gefühlsleben unserer Zeit, müssen stocktaub und stockblind sein, daß sie die, die zunehmende Veredlung und Vertiefung des allgemeinen Volksempfindens bestätigenden Tatsachen nicht anzuerkennen vermögen. Man hört und liest, wie gegenwärtig z. B. in abgelegenen größeren Städtchen und Städten Schwabens Werke wie Messias von Händel, Elias und Paulus von Mendelssohn mit begleitendem Orchester aufgeführt werden. Auch Haydns Schöpfung macht die Runde. Die begeisterte Aufnahme, die gerade dieses frühlingsfrische, von jugendlicher Kraft und Feuer erfüllte Oratorium allerorts findet, beweist, daß der Ruf: „Es werde Licht!“ noch nicht verklungen ist und immer noch seine Wirkung tut. Aus einem schwachen Frührot ist in den letzten Jahrzehnten ein fröhliches, hoffnungsreiches Leuchten geworden. Die breite Masse des Volks auch draußen auf dem Land beginnt sich für die klassische Kunst zu erwärmen. Es spricht darum von einer beschämenden Urteilslosigkeit, wenn man den Zug der Zeit immer nur ins Trübe gerichtet sieht. Neulich saß ich abends in der schönen Stadtkirche von Ludwigsburg, das wenige Stunden von Stuttgart entfernt ist. Ich möchte jedem Prediger jederzeit eine so große und dazu so fromm und andächtig lauschende Gemeinde, inmitten der ich mich befand, wünschen, und die eben die genannte Schöpfung von Haydn hergezogen hatte. Musikdirektor E. Zwißler, ein durch Tüchtigkeit und Rührigkeit hervorragender Künstler, leitete die Aufführung. Der von ihm wohlgeschulte Chor, den in den Männerstimmen zu verstärken angelegentlich zu empfehlen wäre, leistete mit dem aus Militärmusikern bestehenden Orchester viel Anerkennenswertes. Noch selten habe ich aber ein Konzert mit soviel Befriedigung über die Leistungen der Solisten verlassen, wie diesmal. Es war neben dem wundervollen Klang der Stimmen nicht die künstlerisch vornehme Art in der Auffassung und Wiedergabe der köstlichen Arien allein, was den Zuhörer so eminent fesselte; die Vertreter des Gabriel, Uriel und Raphael hatten sich in stimmlicher und seelischer Uebereinstimmung zusammengefunden, und man hätte in dieser seltenen trias harmonica den einen Teil nicht ohne den andern sich denken mögen. Der durch Anmut, Klarheit und Reinheit ausgezeichnete Sopran unserer Frau Rückbeil-Hiller klingt noch immer in unverminderter Frische. Herr H. Sauter, ein Ludwigsburger, der in unsrem großen Schwabengau populäre und geschätzte, weil auch zuverlässige und uneigennützige Tenorist, sang den Uriel mit Glanz und Wärme; sein Vortrag trug den Charakter eines inneren Bekenntnisses. Ueber einen sehr sympathischen Bariton verfügt Herr A. Werner, und man freute sich der geistreichen Art, mit der der Sänger den ihm reichlich zugemessenen Teil bewältigte. M. Koch.

— Wie kürzlich die Berliner Generalintendantur zur Neueinstudierung der „Hugenotten“ die Direktoren der Pariser Oper, Messager und Broussan, zu Gaste lud, hat Generaldirektor Felix Mottl in München an den Pariser Theaterunternehmer Gabriel Astruc ein Schreiben gerichtet, das den Wortlaut hat: „Wie Sie wissen, gelangen Anfang Juni am Prinzregenten-Theater die ‚Trojaner‘ (ohne Striche, die zwei Teile an einem Tage) mit neuen Dekorationen und sehr sorgfältig in Szene gesetzt zur Aufführung. Wollen Sie die Freundlichkeit haben, Ihre Mitbürger hiervon in Kenntnis zu setzen.“

— Im Hoftheater zu Gera ist „Tristan und Isolde“ gegeben worden. Den Tristan sang Dr. v. Bary (Dresden), den König Marke Knüpfer vom königl. Opernhaus in Berlin, Isolde Fräul. Faßbender (München), den Kurwenal Soomer (Leipzig), den Melot Marion (Leipzig), die Brangäne Frau Ulbrich (München). Mottl leitete die fürstliche Kapelle. Die Aufführung erregte Enthusiasmus.

— Massenets musikalisches Lustspiel „Cherubin“ hat im Stadttheater zu Magdeburg seine erste deutsche Aufführung erlebt.

— In Trier ist der Ring des Nibelungen zum erstenmal und zwar geschlossen aufgeführt worden. Das Experiment ist, wie man uns schreibt, unter Direktor Tietjens Leitung überraschend gelungen.

— Wie man uns schreibt, hat die romantische komische Oper „Liebeszauber“ von J. Lovenberg, Musik von Rud. Ewald Zingel, bei ihrer Erstaufführung im Stralsunder Schauspielhaus lebhaften Erfolg gehabt.

— In der Volksoper zu Wien ist eine neue Oper „Frau Holda“, Text nach dem gleichnamigen Baumbachschen Gedicht und Musik von Max Egger, zum erstenmal aufgeführt worden.

— In Budapest ist eine neue Oper von Edmund v. Mihalovich, „Eliana“, zum erstenmal aufgeführt worden. Mihalovich ist Direktor der ungarischen Landesakademie.

— Straußens „Salome“ ist unter Järnefelt in Stockholm in schwedischer Sprache mit großem Erfolg aufgeführt worden.

— In Köln hat die bekannte moderne Tänzerin Frl. Rita Sacchetto im Opernhause die Fenella in Aubers „Stummen von Portici“ dargestellt.

— „Die Arbeiten des Herkules“, eine dreiaktige Operette von Claude Terasse, hat ihre deutsche Uraufführung im Neuen Operettentheater in Leipzig erlebt.

— Franz Lehár hat eine neue Operette „Das Fürstenkind“ geschrieben, deren Text wiederum von den Herren Leon und Stein herrührt. Die Handlung spielt in Griechenland.

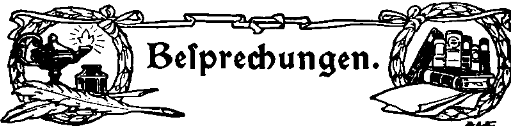
— In Worms sollte Löwes vergessenes Hiob-Oratorium in der Dreifaltigkeitskirche aufgeführt werden. Der Kirchenvorstand hat sich aber geweigert, die Kirche zur Verfügung zu stellen, so daß sich die Stadtverwaltung genötigt sah, das Spiel- und Festhaus herzugeben. Die Weigerung hat begreiflicherweise Erstaunen hervorgerufen.

— Wie man uns schreibt, hat Wilhelm Rohdes f moll-Trio auch in einem Kammermusikabend in Schwerin Erfolg gehabt.

— Im 5. Abonnementskonzert der Sing-Akademie in Glogau ist „Der Dimurstrom“ für Chor und Orchester von Walter Courvoisier zum erstenmal aufgeführt worden.

— In Bautzen hat Ernst H. Seyffardts Kantate „Aus Deutschlands großer Zeit“ unter Leitung von Kantor Joh. Biehle am 2. April die 100. Aufführung erlebt.

— Otto Barblan hat in Genf die Johannes-Passion in der Cathédrale de St. Pierre an zwei Abenden hintereinander aufgeführt.



Joh. Ev. Haberts Messe in d moll. Die bereits im Jahre 1875 entstandene Habertsche sogenannte Gregorius=Messe op. 57 in d moll für 4 Singstimmen, großes Orchester und Orgel ist nun im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienen. — Ueber das bedeutende Werk, das schon mehrfach Aufführungen erlebte und über welches angesehene Musiker sich in lobendster Weise geäußert, etwas Neues zu sagen, scheint überflüssig; allen Kirchen=Musikdirektoren, denen die entsprechenden Mittel zu Gebote stehen, sei diese Messe hiermit angelegentlichst empfohlen.

Von Don und Wolga. Russisches Liederspiel von Gustav Lazarus. — Die Zahl der Liederspiele ist wieder um eines vermehrt worden, diesmal um ein russisches. „Von Don und Wolga" betitelt sich die von Gustav Lazarus als op. 95 herausgegebene und bei Leuckart in Leipzig erschienene Arbeit. Dem aus neun Nummern und einer Einleitung bestehenden Zyklus läßt sich viel Gutes nachrühmen; der Vokalsatz ist recht sangbar, die Klavierbegleitung bescheiden untergeordnet und das Ganze macht beim Durchspielen am Klavier einen durchaus erfreulichen Eindruck, der bei geschmackvollem Vortrage seitens tüchtiger Sänger sicher noch erhöht wird. Zu beanstanden bleibt, daß die Herkunft der dichterischen Unterlage, eines immerhin nicht unwichtigen Bestandteiles der Gesänge, nicht angegeben ist. Dichter sind sozusagen doch auch Menschen. Für Gesangsensembles wird das russische Liederspiel als dankbare Programm=Nummer dienen können.

Johann Hermann Schein, sämtliche Werke herausgegeben von Arthur Prüfer. — Von Joh. Herm. Scheins sämtlichen Werken ist nun bei Breitkopf & Härtel der II. Band „Waldliederlein" in prachtvoller Ausstattung erschienen. Dr. Arthur Prüfer hat sich mit staunenswertem Fleiße der Aufgabe der Herausgabe dieser hochinteressanten Gebilde unterzogen, die für die Entwicklung der deutschen Tonkunst im 17. Jahrhundert von höchster Bedeutung sind. Die Neuausgabe Scheinscher Werke soll im ganzen acht Bände umfassen.

Tor Aulin. Konzert Nr. 3 (c moll) op. 14, für Violine mit Orchester. Leipzig, Julius Zimmermann. — Von Tor Aulin liegt mir das Henri Marteau gewidmete Violinkonzert Nr. 3 in c moll op. 14 zur Besprechung vor. Nach dem Klavierauszug ein für Orchester gedachtes Werk zu beurteilen, ist, wie ich schon früher bemerkt, immer eine mißliche Sache, namentlich heutzutage, da ja fast allen unseren jungen Komponisten ein glänzendes Orchesterkolorit zu Gebote steht, das über so manche Schwäche der Erfindung oder des Aufbaues hinwegtäuschen soll. Ob freilich Herr Tor Aulin ein junger Komponist ist, möchte ich nach diesem Violinkonzert bezweifeln. Die Jugend kennzeichnet doch vor allem Schwung und Feuer, — zwei Eigenschaften, die dem vorliegenden Opus leider fehlen. Recht langweilig und uninteressant schleppt sich dieses Violinkonzert fort, durchaus nichts Neues oder Originelles bietend, sondern eben gewissenhaft die Form ausfüllend. Der beste Satz ist nach meiner Meinung der zweite, obwohl die Melodik des Hauptthemas nichts weniger als neu anmutet; doch ist er kurz gefaßt und entbehrt nicht einer gewissen Stimmung. Das Finale hingegen ist schon überlang geraten im Verhältnis zu den beiden anderen Sätzen, dafür finden sich aber auch Stellen, wie S. 28 Zeile 1 des Klavier=Auszuges, die zu komponieren wirklich keine Kunst bedeutet. Natürliche, gesunde, quellende Erfindung ist in dem Violinkonzert nicht vorhanden; die ganze Mache verrät den Eindruck des mühsam Hervorgebrachten, dementsprechend wird auch der Erfolg sein. Henri Marteaus Zaubergeige freilich wird selbst diesem Violinkonzerte zu Ansehen verhelfen.

Prof. Heinrich Schwartz.

Christian Bering. Fünf Lieder von Goethe. 1. März, 2. April (je 1,25 Mk.), 3. An den Mond (2 Mk.), 4. Herbstgefühl (1 Mk.), 5. Sehnsucht (1 Mk.). Ferner: Drei Gesänge religiösen Inhalts, 1. Heimat, 2. Im Münster, 3. Kind Gottes (2,50 Mk.). Verlag der Heyschen Buchhandlung in Mühlhausen i. Thür. Warme, ernste Töne sind es, die der Komponist in den meisten dieser Lieder anschlägt in edler, zu Herzen gehender Tonsprache. Die melodische Linie in der Singstimme geht über der ausdrucksvollen Deklamation nicht verloren; die öfters im Orgelstil gehaltene Klavierbegleitung ist reich und harmonisch fein ausgearbeitet. An musikalischem Wert ragen die fünf Goethe=Lieder um ein gutes über die drei religiösen Gesänge hervor.

Meisterbriefe: Felix Mendelssohn-Bartholdy, ausgewählt und erläutert von Ernst Wolff, mit 4 Porträts. Berlin 1907. B. Behrs Verlag. — Anfänglich hielt ich diese Briefe für eine Auswahlsammlung aus den vor Jahrzehnten durch Carl und Paul Mendelssohn herausgegebenen Briefen. Jene ältere Sammlung ist allerdings umfangreicher, auch bringen beide Sammlungen teilweise die gleichen Briefe, der neu vorliegende Band — eben die Wolffsche Auslese — enthält aber doch viele lesenswerte Briefe, die den früheren Herausgebern nicht vorlagen, so u. a. gleich den Brief des 13jähr. Mendelssohn an Zelter, mit dem das Buch beginnt. Ferner zeigt sich beim Vergleich der beiden Ausgaben, daß in der älteren Sammlung mancherlei Auslassungen von den vorsichtigen Herausgebern als notwendig erachtet wurden, bedeutende Kürzungen und sogar Aenderungen (!) im Text vorkamen. Positiv ausgesprochene ungeschminkte Urteile Mendelssohns über Berliner Verhältnisse erfahren wir somit zum ersten Male durch Wolff. Eine treffende Bemerkung über das Klaviervirtuosentum, Urteile über Ole Bull, Thalberg sind ängstlich in der alten Ausgabe gestrichen, man weiß eigentlich nicht warum, denn sie haben nichts Verletzendes. Mendelssohns Briefe lesen sich ungemein leicht und angenehm, sie wissen anschaulich zu schildern und offenbaren den Verfasser als einen ebenso feinen Beobachter wie geschickten Erzähler. Daß sie immer mehr auch kulturhistorisches Interesse gewinnen werden, liegt auf der Hand. Wie nett sind die Münchner Verhältnisse beschrieben und die Reiseerlebnisse in Italien. Tiefe Kunstprobleme werden ja nicht darin berührt, aber manch gutes Wort über Kunst und Künstler ist darin niedergelegt, das heute und immer seinen Wert haben wird. Es sei noch bemerkt, daß der Herausgeber der Briefe der Verfasser der Mendelssohn=Biographie ist, die im vorigen Jahr als 17. Band der Reimannschen berühmten Musiker erschienen ist. Zu wünschen wäre dem Buch (37 Briefe Inhalt) ein Namenregister, wodurch der Gebrauch wesentlich erleichtert würde.

A. Eisenmann.



— Denkmalspflege. In Leipzig wird am Sonntag, den 17. Mai, das Denkmal für Johann Sebastian Bach, modelliert von Karl Seffner, enthüllt, und zu dieser feierlichen Begebenheit soll ein dreitägiges Musikfest in den Tagen des 16.—18. Mai veranstaltet werden. Die Programme der Konzertaufführungen werden ausschließlich Bachsche Kompositionen enthalten. Für die allgemeine Ordnung des Festes ist nachstehender Plan aufgestellt worden: 16. Mai, nachmittags: Festmotette in der Thomaskirche, abends I. Kirchenkonzert in der Thomaskirche: Kantaten und „Magnificat". 17. Mai, früh: Festgottesdienst in der Thomaskirche, mit Anwendung der Bachschen Liturgie. Daran anschließend die Enthüllung des Denkmals. 17. Mai, abends: Kammermusik im Saale des Gewandhauses. 18. Mai, nachmittags und abends: II. Kirchenkonzert in der Thomaskirche: Strichlose Aufführung der „Matthäus=Passion". 1. Teil von halb 4 Uhr bis 6 Uhr, 2. Teil von 8 bis nach 10 Uhr. Festdirigenten sind: Professor Gustav Schreck, Kantor zu St. Thomae, und Karl Straube, Leiter des Bach=Vereins. Eine Reihe der bedeutendsten Künstler der Gegenwart haben ihre Mitwirkung zu dem Feste bestimmt zugesagt. Meldungen zur Teilnahme an dem Feste sind an Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnbergerstraße 36, zu richten. — Die feierliche Enthüllung des von Prof. Rob. Wehr für Wien geschaffenen Brahms=Denkmals findet am 75. Geburtstag von Brahms, heute am 7. Mai, statt. Bei dieser Gelegenheit werden eine Reihe Brahmsscher Werke aufgeführt werden. Außerdem veranstaltet die Wiener Brahms=Gesellschaft eine kleine Brahms=Ausstellung im Musikvereinsgebäude.

— Musikpädagogischer Verband (e. V.). Der IV. Musikpädagogische Kongreß findet in den Tagen vom 7.—10. Juni in Berlin statt. Die Tagesordnung gliedert sich in Vorträge, Referate, Kommissionsberichte und Demonstrationen. Dem Ausbau der Musiklehrerseminare, mit spezieller Wertung der musikwissenschaftlichen Disziplinen und ihrer Stoffverteilung auf die dreijährige Studienzeit, ferner den Reformen des Schulgesanges in besonderer Berücksichtigung der Ausbildung auf den Lehrerbildungsanstalten, der Beratung über die staatlichen und städtischen Fortbildungskurse, der Hallenser Prüfungsordnung, wird wieder ein breiter Raum gewährt und sind berufene Fachvertreter für die Referate gewonnen. — Die Teilnahme an dem Kongreß ist kostenfrei. Anmeldungen sind baldmöglichst und zwar nur schriftlich an die Geschäftsstelle, Berlin W., Ansbacherstr. 37, zu richten unter Beifügung eines adressierten und frankierten Kuverts (Geschäftsformat).

— Professor der Musik und Königlicher Musikdirektor. Ueber die Verleihung der Titel Musikdirektor und Professor an Musiker sind vom preußischen Kultusminister Holle jetzt neue Grundsätze aufgestellt worden. Es geschah dies in einem Schreiben an den Senat der königlichen Akademie der Künste in Berlin, der Vorschläge in dieser Beziehung gemacht hatte. Der Titel „Musikdirektor" soll in Preußen in Zukunft nur an Musiker verliehen werden, die eine gute allgemeine wissenschaftliche und gründliche musikalische Bildung besitzen und sich durch die Leitung bedeutender Musikaufführungen mit Erfolg bewährt haben. In der Regel sollen auch anerkennenswerte Kompositionswerke verlangt werden. Diese können aber ausnahmsweise durch besonders tiefe und umfassende musikalische Bildung oder durch ganz hervorragende Direktionsleistungen ersetzt werden. — Der Professortitel soll an die Lehrer der königlichen Hochschule für Musik in Berlin und andere Musiker von hervorragender Bedeutung verliehen werden, die durch allgemeine und musikalische Bildung und ausgezeichnete Leistungen in weiten Kreisen Anerkennung gefunden haben. Die Verleihung kann erfolgen für ausgezeichnete Leistungen im Lehrfach, in der Komposition, in virtuos=künstlerischer Betätigung

als Sänger, Klavierspieler, Geiger usw., im Dirigieren und in der Musikwissenschaft. Beim Lehrfach wird eine langjährige, erfolgreiche und anerkannte Tätigkeit vorausgesetzt, beim Dirigieren eine längere Reihe von Aufführungen bedeutender Werke mit hervorragenden Organen, in der Musikwissenschaft die Veröffentlichung grundlegender Werke, die neue Tatsachen beibringen oder neue Anschauungen und Ausblicke eröffnen.

— Von den Konservatorien. Wir werden um Abdruck folgender Erklärung ersucht: Um hier und auswärts verbreiteten Gerüchten entgegenzutreten, erklären wir, daß unser Scheiden aus dem Verbande von Dr. Hochs Konservatorium keineswegs durch interne Vorgänge veranlaßt worden ist, sondern daß wir sehr gern und stets im erfreulichsten Einvernehmen mit dem Direktor und dem Kuratorium an demselben gewirkt haben. Frankfurt a. M., 6. April 1908. Anna Hegner. Hermann Zilcher. Fel. Berber. Alwin Schroeder. — Das Fürstliche Konservatorium der Musik zu Sondershausen versendet seinen Bericht zum 25jährigen Jubiläum des Instituts, an dessen Spitze jetzt Traugott Ochs steht.

— Städtische Musikpflege. In Heidelberg, dessen musikalisches Leben ja in reicher Blüte steht — übertrifft der an Einwohnerzahl nicht eben bedeutende Ort doch manche der größeren Städte Deutschlands als wirkliche Musikstadt —, besteht die Einrichtung „Volkstümlicher Kammermusikabende“, die die Stadtverwaltung veranstaltet. Der Leiter dieser Konzerte ist der Direktor des Heidelberger Konservatoriums Otto Seelig (Klavier). Die beiden Kammermusikabende im März brachten Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert; daneben auch Liedervorträge. Der Eintrittspreis beträgt 50 Pf., für numerierten Platz 1 Mk. Diese Einrichtung ist anderen Städteverwaltungen sehr zu empfehlen, z. B. der Stuttgarter, die für musikalische Zwecke so gut wie nichts ausgibt.

— Musikpädagogisches. Man schreibt uns aus Berlin: Die „Fortbildungskurse für Musiklehrerinnen“, die die Berliner Ortsgruppe des „Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen“ in diesen Osterferien veranstaltet hat, sind von insgesamt 84 Teilnehmerinnen besucht, darunter vielen auswärtigen. Der Erfolg des Unternehmens ist um so höher anzuschlagen, als derartige Ferienkurse für das Gesamtgebiet des Musikunterrichts überhaupt zum erstenmal hier eingerichtet worden sind. Die eingeschriebenen Hörerinnen widmen sich mit großem Eifer den von bewährten Lehrkräften gebotenen Vorträgen und praktisch-methodischen Uebungen, die im Probesaal des Neuen Schauspielhauses abgehalten werden.

— Soziales aus dem Musikerstande. Die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger veranstaltet eine umfassende Statistik über die gesamten wirtschaftlichen, sozialen und künstlerischen Verhältnisse der Solo-, Chor- und Ballett-Mitglieder der deutschen Bühnen. Das Material soll als Unterlage dienen für eine Eingabe an Behörden, die Theaterunternehmungen vorgesetzt sind. Die Behörden sollen in der Eingabe ersucht werden, bei Vergebung ihrer Theater an Pächter und Direktoren es diesen zur Pflicht zu machen, selbst dem niedrigst bezahlten Mitgliede der Bühne ein Einkommen zu gewähren, das nach Ansicht der Behörde hinreicht, um in der betreffenden Stadt, wenn auch ein bescheidenes, so doch menschenwürdiges Dasein zu führen.

— Opern-Austausch. In Mailand hat sich ein Komitee gebildet, dem Boito, Mascagni, Puccini und andere namhafte Musiker angehören, und das den Austausch musikalischer Anregungen zwischen Italien und Deutschland zu fördern beabsichtigt. Mit einer eigens zu diesem Zweck zusammengestellten Truppe sollen italienische Opern in den größeren Theatern Deutschlands zur Aufführung kommen, und umgekehrt will man deutsche Opern in der Scala und deutsche Instrumentalkompositionen im neuen Saale des Mailänder Konservatoriums zur Aufführung bringen. Dem Komitee ist Erfolg zu wünschen.

— „Künstler contra Kritiker.“ München macht Schule! Doch ist es dabei von Kopenhagen entschieden übertrumpft worden. Man höre: Vor Beginn eines Konzerts in der dänischen Hauptstadt erhob sich jüngst ein Mitglied des „Holländischen Trios“ und rief, auf einen Herrn, der im Parkett saß, hinweisend, das Konzert werde nicht eher beginnen, als bis dieser „Musikidiot“ (!) den Saal verlassen habe. Das Publikum stand erregt von seinen Sitzen auf, der Herr aber, den das Holländische Trio in so seltsamer Weise apostrophiert hatte, verließ, um nicht weiteres Aufsehen zu machen, den Saal. Es war der Kritiker Seligman, Musikreferent des dänischen Blattes „Politiken“, der die Leistungen des Holländischen Trios nach seinem ersten Kopenhagener Konzerte nicht günstig beurteilt hatte. — Ueber einen „Idioten“ sollte man doch besser zur Tagesordnung übergehen.

— Ein Eifellied. Man schreibt uns: „Der Eifelverein, der 10000 Mitglieder zählt, hat die Texte der vorhandenen Eifellieder sammeln lassen. Diese liegen als Manuskript gedruckt vor. Komponisten ist Gelegenheit geboten, ein Lied im Volkstone wie etwa Peters Rheinlied oder das Mosellied zu schreiben, dem gewiß eine große Verbreitung bevorstände. Auf den Hauptversammlungen des Vereins sollen die Lieder gesungen werden. Die nächste findet in Rheinbach statt am 14. Juni 1908. Die Texte werden den Komponisten unentgeltlich vom Kgl. Seminarlehrer Hinsen in Prüm übersandt.“

— Die „Istrianische Hochzeit“ von Anton Smareglia ist im Klavierauszug bei C. Schmidl & Komp. in Triest erschienen. Die in unserer Nummer 10 daraus veröffentlichten beiden Stücke sind mit besonderer Genehmigung des Verlags abgedruckt worden.

— Offene Stellen. Der bekannte Männergesangverein „Concordia“ in Wiesbaden sucht zum 1. Oktober einen Dirigenten. Weiter sind die Stellen eines Chorregenten sowie die eines Musikdirektors in Dornbirn (Vorarlberg) zum 15. September zu besetzen. Für die königl. Kapelle in Dresden wird ein Waldhornist gesucht. Das Nähere hierüber finden Interessenten im „Kleinen Anzeiger“ des Inseratenteils der heutigen Nummer.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen und Ernennungen. Professor Dr. Hermann Kretzschmar, Direktor des Kirchenmusikinstitutes und Professor der Musikwissenschaft in Berlin, ist zum Geheimen Regierungsrat ernannt worden. — Dem Königlichen Professor und Hofpianisten Heinrich Lutter in Hannover ist vom Herzog von Anhalt der Orden für Kunst und Wissenschaft am Ritterbande des Ordens Albrecht des Bären verliehen worden. — Thomas Koschat ist zum Ehrenbürger von Klagenfurt ernannt worden.

— Das seit dem „Rücktritte“ Weingartners bestehende Interregnum in der Leitung der Symphoniekonzerte der königl. Kapelle in Berlin ist zu Ende. Nicht Herr Laugs aus Hagen und als Gast Herr v. Schuch in Dresden, sondern Richard Strauß ist Leiter der Konzerte geworden. Wir beglückwünschen die königl. Kapelle zu der Wahl; stellt sie doch den rechten Mann auf den ihm gebührenden Platz im Musikleben der deutschen Reichshauptstadt! Auch eine Genugtuung für die unglaubliche Ablehnung der „Akademie der Künste“ ist Richard Strauß damit in Berlin gegeben. Das „Berl. Tagbl.“ teilt zu der Wahl mit: „Die königl. Kapelle hat das Recht, aus ihrer Mitte ihren Dirigenten zu wählen, allerdings unter folgenden Bedingungen: Es besteht ein Komitee aus vier Mitgliedern, zu dem auch der Intendant gehört, der aber in diesem Komitee nur eine beratende und keine ausschlaggebende Stimme hat. Wenn man in dem vorliegenden Falle nicht sofort Strauß gewählt hat, so lag der Grund bei Dr. Strauß selbst. Die in Umlauf gebrachten Gerüchte, daß die Generalintendantur gegen eine Wahl von Strauß sei, sind unrichtig. Aber Richard Strauß hatte anfänglich die Bedingung gestellt, daß ihm kein Vertreter beigegeben werde. Eine solche Forderung konnte indessen nicht erfüllt werden, da die Konzerte der Kapelle einfach in Frage gestellt worden wären, wenn der Dirigent einmal verhindert wäre. Dr. Strauß hat sich schließlich mit der notwendigen Vertretung einverstanden erklärt und wird in vorkommenden Fällen selbst eine geeignete Vertretung vorschlagen. Die königliche Kapelle hat vorläufig einen dreijährigen Vertrag mit Herrn Dr. Strauß abgeschlossen.“

— Der Direktor der Frankfurter Museumskonzerte, Kapellmeister Wilhelm Mengelberg aus Amsterdam, ist, wie unser Korrespondent berichtet, nunmehr auf drei Jahre zum Direktor des Frankfurter Cäcilien-Vereins gewählt worden. Die Sache ist für das Frankfurter Musikleben von großer Bedeutung.

— Die Verwaltung der Metropolitan Opera in New York teilt mit, daß Kapellmeister Alfred Hertz neuerdings kontraktlich verpflichtet worden ist. Hertz, Mahler und Toscanini erhalten gemeinschaftlich die musikalische Oberleitung der Metropolitan Opera.

— Max Fiedler in Hamburg wird nur für eine Saison die Konzerte des Bostoner Symphonieorchesters dirigieren. Er gedenkt seine Hamburger Stellung in der Saison 1909—1910 wieder zu übernehmen.

— Otto Naumann ist als Nachfolger von Professor Volbach Dirigent der Mainzer „Liedertafel“ geworden und nicht, wie früher gemeldet wurde, Karl Procházka. Dieser hatte den Ruf abgelehnt.

— Eduard Kremser, der Wiener Chormeister und Komponist gefälliger Männerchöre, besonders bekannt geworden durch seine Bearbeitung altniederländischer Volkslieder, hat am 10. April das 70. Lebensjahr vollendet.

— Der bekannte Chordirigent, Kgl. Musikdirektor Karl Mengewein ist im Alter von 55 Jahren in Groß-Lichterfelde gestorben. Der Verstorbene, aus dem Thüringerlande gebürtig, war 1886 nach Berlin gekommen, wo er als Begründer und Leiter mehrerer Chorvereinigungen eine fruchtbare Tätigkeit entwickelte. Mengewein leitete den „Oratorienverein“, den „Liederverein 1829“, den Kirchenchor der Zwölfapostel-Kirche und die „Berliner Konzertvereinigung Madrigal“. Außer vielen Chor- und Liederkompositionen ist Mengewein Komponist des Singspiels „Schulmeisters Brautfahrt“, des Oratoriums „Johannes der Täufer“, der Ouvertüre „Dornröschen“ und eines Requiems.

— Hofkapellmeister a. D. Karl Reiß, früher an den Theatern in Mainz, Bern, Basel, Würzburg, Kassel (als Nachfolger Spohrs 1856—1881) und Wiesbaden tätig, Komponist der Oper „Otto der Schütz“, ist in Frankfurt a. M., 79 Jahre alt, gestorben.

— Nach kurzem Krankenlager ist, 47 Jahre alt, in Leipzig der Musikschriftsteller und Komponist Fr. Th. Cursch-Bühren gestorben.

— Die Urne mit der Asche von Edvard Grieg ist nunmehr in der Grabstätte zu Troldhaugen — Griegs Villa bei Bergen — beigesetzt worden. Die Oeffnung zur Grabkammer ist durch einen Granitblock verschlossen worden, der keine andere Inschrift trägt als den mit großen Buchstaben eingemeißelten Namen Edvard Grieg.

Schluß der Redaktion am 25. April, Ausgabe dieser Nummer am 7. Mai, der nächsten Nummer am 21. Mai.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 16.

Stuttgart-Leipzig
21. Mai 1908.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Nietzsche über Musik.

Von Erich Eckertz (Berlin).

Nietzsches Urteil über Musik ist weder gelegentlich wie bei den Romantikern und Heine, noch sachlich wertlos wie bei den meisten Dichtern und Denkern; denn Nietzsche war Musiker; er brauchte sich auch „technisch nichts vormachen zu lassen". Sein Urteil über Musik ist von mehrfacher Bedeutung. Es dringt aus einer tiefen, „tönenden Seele". Das Musikalische in Nietzsche empfindet man um so stärker, je mehr man von seinen Kompositionen absieht. Seine besten Kompositionen sind jedenfalls seine Schriften. Aus ihnen erklingt alles, was das deutsche Wort an Musik zu bieten vermag. Die wohllautende Sprache der „Geburt der Tragödie" und der „Unzeitgemäßen Betrachtungen" erinnert in ihrer unendlichen Melodik, ihrem langsam und sicher vorschreitenden Andante an die Musik Richard Wagners; aus dem „Zarathustra" tönt das „Heroische", die „starke Rasse" der Händelschen Kunst; die kühnen Intervalle, die melodische Unruhe, das rhythmische Presto seiner Aphorismen ist der Widerhall der südlichen Musik, der „Turiner Brief" ein Nachklang Carmens. Nietzsche ist der größte Musiker unter den Stilisten und der größte Stilist unter den Musikern. Zum Musiker legitimiert ihn aber nicht nur der Klang seiner Sprache, sondern auch die Aufnahmekraft für Musik und das ringende Bedürfnis nach ihr. „Ohne Musik wäre mir das Leben ein Irrtum" gesteht der Unzeitgemäße wie der Umwerter aller Werte.

Klangliche Produktionskraft und musikalische Rezeptionsfähigkeit sind die geeigneten Vorbedingungen für ein Urteil über Musik. Es kommt bei Nietzsche hinzu eine äußerst scharfe Beobachtung, ein frappanter Blick für das Wesentliche wie für das Abweichende, dazu die Gabe, sich des Wortes als Interpreten des Gefühlten und Erfaßten zu bedienen. An Beobachtungsgabe und sprachlichem Ausdruckskönnen übertrifft er urteilende Musiker, deren musikalisches Vermögen größer war als das seinige, so Robert Schumann und Richard Wagner. Als weiteres kommt hinzu eine steter Beschäftigung mit der Musik erwachsene Kenntnis, weniger eine technische, in der ihn E. T. A. Hofmann z. B. weit übertraf, als vielmehr eine historische, die ihm, dem Philologen und Historiker, vor Musikern einen Vorsprung gibt. Nietzsche, der in der griechischen Antike lebt wie in der deutschen Romantik, im klassischen Frankreich wie im modernen Italien, fühlt einen immer fließenden Verbindungsstrom zwischen antiker und moderner Musik, klassischer und romantischer, sei es nun, daß er das Gegensätzliche oder das Uebereinstimmende sieht. Hiermit ergibt sich als letztes wichtiges Charakteristikum der enge Zusammenhang zwischen seinem Urteil und seiner ganzen Persönlichkeit. Sein Urteil über Musik ist nicht nur ein Spiegelbild seines seelischen Empfindens, sondern auch ein Stück seines geistigen Werkes, ein festes Gebiet in seiner Gedankenwelt. So ist es schon deswegen von Bedeutung, weil es sich mit dem Denker und Künstler Nietzsche entwickelt und wandelt und jederzeit restlos aufgeht in seinen Gedanken und Werten. Denn auch der Musikkritiker Nietzsche wurzelt in einem von Antike und Romantik gemischten Deutschtum, auch in ihm spricht sich aus der Wandel zum undeutsch-französischen Empirismus, das Enden im europäischen Antideutschtum, Ueberdeutschtum, Uebermenschentum. Auch in seiner Kritik erkennen wir den klassischen Philologen wie den deutschen Romantiker, den Antiromantiker wie den südländischen Europäer, den Erlösung suchenden rückschauenden Pessimisten, wie den Leben und Macht wollenden, vorwärtsstrebenden Optimisten. Sein Urteil über *deutsche* Musik kann in den Vordergrund gestellt werden, denn es bezeichnet die Enden seiner Entwicklung wie seines Denkens überhaupt. In der kritiklosen Begeisterung für den romantisch-deutsch-antiken Wagner beginnt der Unzeitgemäße, in der sachlichen Kritik aller deutschen Musiker setzte sich der Allzumenschliche fort, in dem umstürzenden antideutschen Ansturm gegen die deutsche Kunst Wagners endet der Uebermensch. Die beiden Begleitgegenstände seines Urteils, die antik-griechische wie die modern-europäische Musik behandelt er nur im Hinblick auf die deutsche, in seiner ersten Zeit die griechische in Synthese mit der deutschen, später die europäische, insonderheit die italienische und französische als Antithese gegen die deutsche.

„Nietzsche *über* Musik" ist eigentlich nicht der geeignete

Titel für das erste Stadium seines Schaffens. Nietzsche in der Musik, Nietzsche unter der Musik, so müßte man die Zeit von Leipzig, Basel und Bayreuth, so den Verfasser der „Geburt der Tragödie“ und der „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ kennzeichnen. Wir suchen uns durch kurzes Eingehen auf diese Periode einen orientierenden Ausgangspunkt zu markieren. Während der Abfassung seiner letzten großen Huldigung „Richard Wagner in Bayreuth“ schreibt Nietzsche an Erwin Rohde: „Ich stehe nicht darüber und sehe ein, daß mir selber die Orientierung nicht völlig gelungen ist“; und in einem späteren Rückblick auf die erste große Huldigung für Wagner, die „Geburt der Tragödie“, klagt Nietzsche: „Sie hätte singen sollen, diese neue Seele, und nicht reden! Wie schade, daß ich, was ich damals zu sagen hatte, es nicht als Dichter zu sagen wagte: ich hätte es vielleicht gekonnt.“ In der Tat steht der junge Nietzsche im Fühlen, Wollen und Denken mitten in der Musik und nicht über ihr. Die Musik ist nicht der Gegenstand, den er zu ergründen sucht, sondern ein Stoff seines produktiven Schaffens, den er sich fügt, mit dem er spielt und Musik macht. Halb Nationalist, halb klassischer Philologe, Musiker durch und durch, berauscht er sich an einem Akkord, der sich ihm aus dem deutschen Musikdrama Richard Wagners und der antiken Tragödie ergibt. Auf diesen Grundakkord stimmt er so ungefähr alles, was sein Herz bewegt und seinen Geist beschäftigt. Als Dominante hält er seines Meisters Schopenhauer „Metaphysik des Schönen“ durch, deren Grundidee, die Musik als Wille, sich dem jungen Kombinator sowohl zu Wagners Genie wie zur Art der attischen Tragödie leichthin fügt. „Ich deutete mir die Musik Wagners zurecht zum Ausdruck einer dionysischen Mächtigkeit der Seele, in ihr glaubte ich das Erdbeben zu hören, mit dem eine von altersher aufgestaute Urkraft von Leben sich endlich Luft macht, gleichgültig dagegen, ob alles, was sich heute Kultur nennt, damit ins Wackeln gerät“, sagt Nietzsche rückblickend in einer Zeit, als er die Welt nicht mehr für ein „ästhetisches Phänomen“ hält. Dem Vermischer und Vermenger Nietzsche gilt natürlich auch Wagners Kunst nicht lediglich ihrer Musik wegen, sondern wie er selbst in diesen Jahren ein Gemisch von Gelehrtem, Denker und Musiker ist, so ist ihm auch Wagner in diesen Jahren eine Synthese von Dramatiker, Musiker, Dichter, Schauspieler, Rhetoriker, und selbst wo er schon damals ihn im einzelnen nicht als groß anerkennt, meint er doch: „Aber alles ist eins und auf einer Höhe und hat darin seine Größe.“ In Wagners Musik aber preist der Verehrer Schumanns das Romantische: Romantisch durch und durch ist der junge „Nietzsche in der Musik“; romantisch die Vorliebe für den lebenverneinenden, erlösungbedürftigen Pessimismus; romantisch-pessimistisch der Schlag gegen den rationell-optimistischen Strauß, der über Musik mit flacher Verständigkeit plauderte, romantisch-pessimistisch die Antipathie gegen Sokrates, den Typ des Optimisten, den Widersacher dionysisch-romantischer Musik. Die alles überfliegende musikalische Synthese wie der romantische Pessimismus dieser ersten Schriften sind zwar ihrem Gehalte nach durchaus Nietzsches Eigentum, aber in ihrer Form und Prägung durch eben die beiden bestimmt, denen sie gelten: Schopenhauer und Wagner. Wagners Kunst klingt nicht nur als Leitmotiv durch das Werk des jungen Nietzsche, sondern beeinflußt auch im Wort Nietzsches Stil und Gedanken, wie es im Ton Nietzsches Kompositionsversuche unter sich hat. Hier ist vor allem Wagners nationalistischer „Beethoven“ von 1870 zu nennen, als Wagnerscher Beethoven eben der Erzeuger und Nährvater von Nietzsches junggeborener Tragödie. Schopenhauers Musikästhetik ist ihm durch Wagners Schrift reflektiert, und Beethoven, wo er sich als musikalischer Faktor dem Gedankenspiel Nietzsches einfügt, ist jener Beethoven, der dem jungen Mann durch Wagner vorgestellt ist.

* * *

Ist Nietzsche von 1870—76 schaffender Denker in Dingen der Musik, so ist das nächste Dezennium das der intellektuellen Kritik über Musik und außerhalb derselben. Diese Periode ist dargestellt durch die Werke „Menschliches Allzumenschliches“, „Morgenröte“ und „Fröhliche Wissenschaft“. Die Werke des Unzeitgemäßen spielten in der Musik. Der musikalische Grundton fehlte nie, sei es nun, daß er in der Kombination von Wagner und der Antike, in der Verherrlichung des pessimistischen Philosophen der Musik oder in den Angriffen gegen den optimistischen Banausen mitklang. Die Schriften der zweiten Epoche, die Aphorismen von Sils stehen über der Musik und behandeln sie von oben herab: Das Allzumenschliche ist gewiß nicht das Allzumusikalische, und die Fröhliche Wissenschaft hat kein Wort für Musik und Musiker. Den ersten Schriften sind die Namen Schopenhauer und Wagner vorgezeichnet, diesen der Nationalist Voltaire, der ausgesprochene Nichtmusiker; und der musiklose Sokrates, sein ehemaliger Antipode, ist ihm nun höchst beachtenswert. Rein intellecktuell handelt jetzt Nietzsche über Musik. Es ist recht bezeichnend, daß schon die erste Bemerkung des „Allzumenschlichen“ über Musik dem Intellekte huldigt und die „metaphysische Saite“ nur ungern miterklingen läßt. „Noch im Freigeist, wenn er sich alles Metaphysischen entschlagen hat, bringen die höchsten Wirkungen der Kunst leicht ein Miterklingen der lange verstummten, ja zerrissenen metaphysischen Saite hervor, sei es zum Beispiel, daß er bei einer Stelle der neunten Symphonie Beethovens sich über der Erde in einem Sternendome schweben fühlt, mit dem Traume der Unsterblichkeit im Herzen. In solchen Augenblicken wird sein intellecktualer Charakter auf die Probe gestellt.“ Verstandesmenschen, nicht lediglich Künstler sind ihm sogar die Musiker selbst, und gar der, den er vordem als feststehenden Superlativ mit Wagner kombinierte, und der ihm in der Synthese mit Shakespeare von Wagner dargeboten wurde, selbst dieser Beethoven ist ihm nun nicht mehr lediglich inspirierter Künstler, der vom Himmel einen Gnadenschein empfängt: „In Wahrheit produziert die Phantasie des guten Künstlers oder Denkers fortwährend Gutes, Mittelmäßiges und Schlechtes, aber seine Urteilskraft, höchst geschärft und geübt, verwirft, wählt aus, knüpft zusammen; wie man jetzt aus den Notizbüchern Beethovens ersieht, daß er die herrlichsten Melodien allmählich zusammengetragen und aus vielfachen Ansätzen gewissermaßen ausgelesen hat ... Alle Großen waren große Arbeiter, unermüdlich nicht nur im Erfinden, sondern auch im Verwerfen, Sichten, Umgestalten, Ordnen.“ Es ist der Verfechter des Intellektes und der Arbeit, nicht des mitfühlenden und mitschwingenden Gemütes, der es bezeichnet für eine „schlimme Zufälligkeit, die z. B. den Maler zwingt, sein bedeutendstes Bild nur als flüchtigen Gedanken zu skizzieren, oder z. B. Beethoven, uns in manchen großen Sonaten (wie in der großen B dur) nur den ungenügenden Klavierauszug einer Symphonie zu hinterlassen“.

Verstandesgemäß ist bei dem Ueberläufer von Schopenhauer zu Darwin auch die Betrachtung der Musik unter der Instanz des Entwicklungsgedankens. Der vorher vom Nachteil der Historie überzeugt war, der macht nun ihren Nutzen auch für die Musik fruchtbar; wie er mit dem Juden Paul Reé den Ursprung der moralischen Empfindungen nachspürt, so stellt er als Musikhistoriker fernab von Wagner jetzt Betrachtungen an über religiöse Herkunft der neueren Musik. Der damals die Kluft von Jahrtausenden durch die Mischung Wagner und antike Tragödie einfach überbrückte, leitet nun mit der behutsamen ratio des Historikers die neuere Musik aus dem Mittelalter ab, insbesondere die „seelenvolle Musik“ aus dem Katholizismus Palestrinas und dem durch den Pietismus vertieften Protestantismus Sebastian Bachs. Er sucht und findet sogar Vorstufen, als welche er die dem Zeitalter der Renaissance eigene wissenschaftliche Lust an den Kunststücken der Harmonik und Stimmführung bezeichnet, als zweite Vorstufe die Oper, „in welcher der Laie seinen Protest gegen eine zu gelehrt gewordene kalte Musik zu erkennen gab und der Polyhymnia wieder eine Seele schenken wollte.“ Als Resultat des historischen Exkurses ergibt sich ihm: „Der Geist der Gegenreformation ist der Geist der modernen Musik“. Dem ehedem die Antike fraglos zur deutschen Musik zu passen schien, der fragt nun: „Wenn unsere neuere Musik die Steine bewegen könnte, würde sie diese zu einer antiken Architektur zusammensetzen? Ich zweifle sehr.“ Mit ähnlichem Ableitungsfeinsinn sieht der historische Psychologe

zwei Jahre später (in den „Vermischten Meinungen und Sprüchen") in der Musik den „Spätling jeder Kultur". Aus der Kunst der niederländischen Musiker vernimmt er die nachklingende Seele des christlichen Mittelalters, in Händel das Beste von Luther, in Mozart das „klingende Gold" des Zeitalters Ludwigs XIV., in Beethoven und Rossini das 18. Jahrhundert, das „Jahrhundert der Schwärmerei, der zerbrochenen Ideale und des flüchtigen Glückes", in der modernen Musik endlich „jene Reaktions- und Restaurationsperiode", in welcher ebenso ein „gewisser Katholizismus des Gefühls, wie die Lust an allem heimisch-nationalem Wesen und Urwesen zur Blüte kam."

So ist denn dem ehemaligen Musiker pur sang die Musik nunmehr „eben nicht eine allgemein überzeitliche Sprache, wie man so oft zu ihrer Ehre gesagt hat"; ja, er zieht sogar dem Reiche der Musik, in das er früher alles einbegriff, jetzt recht enge Grenzen: „Es liegt im Wesen der Musik, daß die Früchte ihrer großen Kulturjahrgänge zeitiger unschmackhaft werden und rascher verderben als die Früchte der bildenden Kunst oder gar die auf dem Baume der Erkenntnis gewachsenen: unter allen Erzeugnissen des menschlichen Kunstsinnes sind nämlich Gedanken das dauerhafteste und haltbarste." Mit einem ähnlichen Antimusikalismus überrascht der Musiker von ehedem schon im ersten Aphorismenband, da, wo er darlegt, daß Musik nicht als unmittelbare Sprache des Gefühls gelten dürfe, „sondern: ihre uralte Verbindung mit der Poesie hat soviel Symbolik in die rhythmische Bewegung, in Stärke und Schwäche des Tons gelegt, daß wir jetzt wähnen, sie spräche direkt zum Inneren und käme aus dem Inneren". „An sich ist keine Musik tief und bedeutungsvoll, sie spricht nichts vom Willen, vom Ding an sich" behauptet er nun jenseits Schopenhauers; „das konnte der Intellekt erst in einem Zeitalter wähnen, welches den ganzen Umfang des inneren Lebens für die musikalische Symbolik erobert hatte. Der Intellekt selber hat diese Bedeutsamkeit erst in den Klang hineingelegt," so erklärt der über der Musik stehende Psychologe.

Indes liegen ihm nun allgemeine Betrachtungen oder gar eine Philosophie in und über Musik im Gegensatz zu seinen früheren Schriften recht fern. Reizten ihn vorher unzeitgemäße Zusammenhänge, so reizen den psychologischen Beobachter nun die Menschen, und zwar das Allzumenschliche, das Charakteristische an ihnen. Lag vordem in Wagner und Wagners geistigem Gesichtskreis der Stoff seiner musikalischen Gedanken, so schweift nun sein historisch-forschender Sinn in die deutsche Vergangenheit und betätigt sich prüfend in der reichen Galerie deutscher Musiker. Sein Urteil über die Einzelnen gibt uns gleichzeitig Anhalt über Wandel und Art seines Musikurteils im allgemeinen. Der „Wanderer" von 1879 wählt sich Bach als Ausgangspunkt; bei ihm müsse der Nichtkenner der Form zwar des artistischen Genusses entraten, aber das Gefühl haben, „daß hier etwas Großes im Werden ist, aber noch nicht ist: unsere große moderne Musik." Bach ist ihm ein Uebergang; „er steht an der Schwelle der europäischen Musik, aber schaut sich von hier aus nach dem Mittelalter um". Weit mehr noch als Beethoven ist in dieser Epoche für Nietzsches kritischen Musikverstand Händel ein „großer Arbeiter". Im Erfinden seiner Musik kühn, wahrhaft, gewaltig, „wurde er bei der Ausarbeitung oft befangen, kalt, ja an sich selber müde; da wendete er einige erprobte Methoden der Durchführung an, schrieb schnell und viel und war froh, wenn er fertig war — aber nicht in der Art froh, wie es Gott und andere Schöpfer am Abend ihres Werktages gewesen sind." Im Vorbeigehen erkennt er freundlichst Haydn Genialität zu, „soweit sich diese mit einem schlechthin guten Menschen verbinden kann". „Er geht gerade bis an die Grenze, welche die Moralität dem Intellekte zieht", fügt der Voltairianer hinzu, „er macht lauter Musik, die keine Vergangenheit hat", der Darwinianer. Beethovens Musik, vor der der Wanderer schon öfters Halt gemacht hat, deutet sich hier für seinen Intellekt ähnlich, aber feiner als früher wie eine tief-bewegte Betrachtung bei unerwartetem Wiederhören: „es ist Musik über Musik". Bei Bettlern und Kindern, bei wandernden Italienern, „beim Tanz in der Dorfschenke oder in Nächten des Karnevals — da entdeckt er seine Melodien". Im Gegensatz dazu erscheint ihm Schubert zwar als der geringere Artist, aber als der Erbreichere an Musik und unverbrauchten Empfindungen: „Dürfte man Beethoven den idealen Zuhörer eines Spielmanns nennen, so hätte Schubert darauf ein Anrecht, selber der ideale Spielmann zu heißen". Mit ähnlich psychologischer Feinheit vertieft er sich in Mozart: „er findet seine Inspirationen nicht beim Hören von Musik, sondern im Schauen des Lebens, des bewegtesten südländischen Lebens; er träumte immer von Italien, wenn er nicht dort war". In der Kunst Mozarts erspäht der jetzt schon durch Europa Wandernde einen Zug, den der deutsche Romantiker von Leipzig und Bayreuth noch nicht kennen konnte: die südliche Heiterkeit. Der bisher in der Musik eine „dramatische Sprache um jeden Preis" wollte, der sieht nun hierin eine Sünde „wider den Geist, den heiteren, sonnigen, zärtlichen, leichtsinnigen Geist Mozarts" und will die einfache Melodie oder schlägt vor das „musikalische Epigramm". „Man sei der ernsten und reichen Musik noch so gewogen", räumt der ehemalige Deutsch-Romantiker ein, „um so mehr wird man von dem Gegenstück derselben überwunden, bezaubert und fast hinweggeschmolzen; ich meine von jenen allereinfachsten italienischen Opern-Melismen, welche trotz aller rhythmischen Einförmigkeit und harmonischen Kinderei uns mitunter wie die Seele der Musik selber anzusingen scheinen", so empfindet nunmehr der dem einfachen, südlichen, heiteren Zugekehrte. Und derselbe, dem sich in Bayreuth die Tragödie der Griechen auftat, der findet nun beim Zuhören dieses „Allereinfachsten" „jede Musik erst von da an zauberhaft, wo wir aus ihr die Sprache der *eigenen Vergangenheit* reden hören; insofern scheint dem Laien alle alte Musik immer besser zu werden und alle eben geborene nur wenig wert zu sein". In demselben Sinne ist ihm jetzt Felix Mendelssohn — nicht lediglich laut Wagner ein „Jude in der Musik" — sondern eben beachtenswert, weil seine Musik immer hinter sich weise als die „Musik des guten Geschmackes an allem Guten". Bezeichnenderweise beschließt er die kritische Wanderung durch die nächste deutsche Vergangenheit als „Freund der Musik": „Zuletzt sind und bleiben wir der Musik gut, wie wir dem Mondlicht gut bleiben." „Aber nicht wahr? Scherzen und lachen dürfen wir trotzdem über sie"; er, der vordem unter ihr stand und in ihr ernst war.

Aus dem Wandel des allgemeinen Urteils wie der Kritik der einzelnen ergibt sich mit Notwendigkeit der Wandel im Urteil über Wagner. Wir heben noch kurz hervor, wie der Allzumenschliche, der Wanderer, der fröhliche Wissenschaftler jetzt über Wagner denkt. „Die Liebe für Wagners Kunst in Bausch und Bogen ist genau so ungerecht als die Abneigung in Bausch und Bogen," bemerkt er unter der „Psychologie der Kunst Wagners". Mit der Liebe hat er begonnen, an der Abneigung in Bausch und Bogen ist er hier noch nicht angelangt. Der Psychologe, dem alles Menschliche besprechenswert ist, hat jetzt Wagner nicht mehr über sich, sondern nimmt ihn unter sich, spricht mit fröhlichem Wissen, ohne Enthusiasmus für, ohne Leidenschaft gegen ihn, über Wagner als Menschen, als Deutschen, als Schriftsteller, als Musiker eigentlich erst in letzter Linie. Schon in den Nachlaßbetrachtungen der Baseler Zeit kündigt sich der neue Nietzsche an. „Es ist schwer, im einzelnen Wagner angreifen und nicht recht zu behalten; seine Kunstart, Leben, Charakter, seine Meinungen, seine Neigungen und Abneigungen, alles hat wunde Stellen. Aber als Ganzes ist die Erscheinung jedem Angriff gewachsen." Die intellektuellen Wagner-Studien dieser Zeit sind ein Suchen nach wunden Stellen. Im Gegensatz zu seinem früheren „überfliegend und transzendental" ist er in diesem Lebensabschnitt empirisch und bleibt im einzelnen stecken. Wagner: die „gesetzgeberische Natur", der „Unbändige", „Maßlose", der Künstler des „Pompes und des Luxus", der „geborene Schauspieler", der „stärkste Ausdrücker", der Wirksame, der Gewaltsame, der Berauscher, der „angenehm Widerstrebende", die „regierende Natur", der „theatralische Sprecher", dann wieder der „erhabene Arbeiter", der

Rhythmiker im großen Sinne, endlich: der unhistorische Darsteller, der Logiker und Rhetor, der Selbstnachahmer. Doch genug. Schluß: „Mir ist zumute, als ob ich von einer Krankheit genesen sei: ich denke mit unaussprechlicher Süßigkeit an Mozarts Requiem." „Jetzt erst konnte ich den schlichten Blick für das wirkliche Menschenleben gewinnen," schließt Nietzsche diese Betrachtungen, er, der nun glaubt, in seiner ersten Zeit statt eines wirklichen Menschen ein „ideales Monstrum" geschaffen zu haben. Als ähnliche Erscheinung geht ihm in der „Morgenröte" Wagners Kunst auf. Der an Chopin preist, daß er der letzte sei, der die „Schönheit geschaut" habe, spricht hier von der „interessanten Häßlichkeit" der Wagnerschen Kunst; Nietzsche, nun ein Kenner des südlichen Himmels, sieht in dieser Kunst den „dunkelfarbigen Hintergrund, auf dem ein noch so kleiner Lichtstreifen schöner Musik den Glanz von Gold und Smaragd erhält", wie ihm denn die Musik schlechthin als eine „Kunst der Nacht" erscheint; in Uebereinstimmung mit seinem geistigen Allgemeinbefinden und den früheren Aphorismen hört er aus der Musik Wagners das „unerhörte Versprechen", sieht und fühlt er die Fingerzeige und das Ueberredenwollen und sucht vergeblich die Unschuld, das von selber Ertönen. „Ich nenne eine unschuldige Musik jene, welche ganz und gar nur an sich denkt, an sich glaubt, und über sich die Welt vergessen hat." „Verzeihen Sie meine Bosheit, wenn Sie Lust haben," läßt der fröhliche Wissenschaftler von 81 ein Gespräch über Wagner enden.

* * *

Nietzsche, der aus der Musik hervorgegangen und ihr blutsverwandt ist, hat es natürlich bei dieser kritischen Freundschaft mit ihr nicht bewenden lassen. Ein kurzer Blick auf die Werke seiner letzten Epoche zeigt uns schon, daß wir es nicht mehr mit dem Rationalisten, dem Psychologen in Aphorismen zu tun haben. Zarathustra, Musik wie kein anderes Werk des Vielgestaltigen, hat in dieser Epoche die führende Stimme. Wie die erste musikalische Zeit mit dem Musikproblem der „Geburt der Tragödie" einsetzte, so macht die letzte mit einem Musikproblem, dem Turiner Brief, den Beschluß. Freilich ist Nietzsche nach seinen allzumenschlichen, wissenschaftlichen Studienjahren nichts weniger als eine Neuauflage des metaphysischen Kombinators, der „ideale Monstra" schuf. Aber nach der rein-psychologischen Kritik der zweiten Epoche ist die der dritten in ihrer synthetisch-vergleichenden Art doch wieder der ersten zugekehrt. Der klassische Philologe, der Anhänger Schopenhauers und Wagners, faßte Pessimismus, Welterlösung, Musikdrama und antike Tragödie in eins zusammen, der allmählich Einsame von Sils prüfte mit kritisch-wissenschaftlichem Blicke deutsche Musik, deutsche Musikanten auf ihr Menschlich-Allzumenschliches; der Ueberdeutsche, Heimatlose, Europäer bringt nun die deutsche Musik wieder in Akkord, aber nicht mehr mit der antiken, sondern der französischen, der italienischen, der südlichen, und nicht in Harmonie, sondern Disharmonie. Schon in die letzten Aphorismen des Menschlichen, schon in die „Morgenröte" wehte der südliche Wind und wir erinnern uns, wie Mozarts südliche Heiterkeit Wagners deutschen Ernst niederschlagen sollte. Aber der außerdeutsche Wind treibt jetzt noch viel kraftvoller Nietzsches Urteil über Musik in das Fahrwasser seiner neuen Gedanken, und es ist natürlich, daß der gute Europäer der nationalistischen „Geburt der Tragödie" im Vorwort von 86 eine europäische Flagge voranwehen läßt. Schumann, der dem Wanderer von 79 der „Jüngling ist, wie ihn die romantischen Liederdichter träumen", der ist dem jenseits der Vaterländer stehenden von 85 „bereits nur noch ein deutsches Ereignis in der Musik, kein europäisches mehr, wie Beethoven es war, wie, in noch umfänglicherem Maße, Mozart es gewesen ist". Dessen „Verlangen nach dem Zierlichen, Verliebten, Tanzenden, sein Glaube an den Süden" wird nun mit viel mehr Nachdruck als bisher in die Reihe gestellt gegen Wagners „prachtvolle, überladene, schwere und späte Kunst". „Alles in allem keine Schönheit, kein Süden, nichts von südlicher feiner Helligkeit des Himmels, nichts von Grazie, kein Tanz." Gegen diese Kunst wird auch der Komponist Carmens schon vernommen, um später in der Hauptverhandlung des Falles Wagner als schwerwiegender Belastungszeuge aufzutreten. „Für die geborenen Mittelländler, die guten Europäer", zu denen sich der jenseits von Gut und Böse stehende jetzt rechnet, „hat Bizet Musik gemacht, dieses letzte Genie, welches eine neue Schönheit und Verführung gesehen, — der ein Stück Süden der Musik entdeckt hat". Wie Bizets Süden, so wird Offenbachs Paris gegen Bayreuth ausgerufen: „französische Musik mit einem Voltaireschen Geist, frei, übermütig, mit einem kleinen sardonischen Grinsen, aber hell, geistreich," wogegen dem deutschen Wagner nichts fremder sei als „Augenblicke übermütigster Vollkommenheit, wie sie dieser Hanswurst Offenbach fünf, sechs Mal fast in jeder seiner bouffoneries erreicht".

Ein weiteres Moment kommt hinzu, das Nietzsches Stellung zur Musik ganz eigentümlich festlegt. Der erste Nietzsche war in der Musik, unhistorisch, rein-ästhetisch, der mittlere war über ihr, historisch, rückblickend, der letzte ist vor ihr, ausblickend. Wenn Schlegel den Historiker einen rückwärts gewandten Propheten nennt, so könnte man Nietzsche den Propheten einen vorwärts gewandten Historiker nennen. Er, der als Historiker und Psychologe in der Musik das Vergangene erlauschte und festhielt, der vernimmt nun in Beethoven das „Zwischenbegebnis einer alten mürben Seele, die beständig zerbricht, und einer zukünftig überjungen Seele, welche beständig kommt; auf seiner Musik liegt jenes Zwielicht von ewigem Verlieren und ewigem ausschweifendem Hoffen". Es ist ein warmer Südsommernachtstraum des nach dem Uebermenschen strebenden, „jener Traum von der Zukunft der Musik, von der Erlösung der Musik vom Norden, einer überdeutschen Musik, welche vor dem Anblick des blauen wollüstigen Meeres und der mittelländischen Himmelshelle nicht verklingt, vergilbt, verblaßt, wie es alle deutsche Musik tut". Deutlicher noch denkt er im „Willen zur Macht" an eine bessere Zukunft der Musik, wenn er bei ihr die Ambitiöse des großen Stils vermißt und „will": „logisch, unzweideutig, Mathematik, Gesetz werden, das ist hier die große Ambition." Hiermit hängt es zusammen, daß der Allzerstörer in seinen umwertendsten Augenblicken sogar in Beethoven wie den „instinktiven Widersacher des klassischen Geschmacks, des strengen Stils", so den „ersten großen Romantiker im Sinne des französischen Begriffes Romantik" sieht, und als „europäischer Nihilist" die Frage tut: „Warum kulminiert die deutsche Musik zur Zeit der deutschen Romantik? Warum fehlt Goethe in der deutschen Musik?" Gegen die Romantik, und zwar die deutsche, richtet er sich jetzt, durch den Süden bestärkt und befreit, weit energischer als in seinen Baseler und Silser Aphorismen; und die französische Kunst widerstrebt ihm eben nur da, wo er sie von deutscher Romantik durchtränkt, wo er sie Wagner verwandt fühlt, zuvörderst in ihren Haupttypen Delacroix und Victor Hugo. Noch mehr als früher verwirft jetzt der aristokratische Radikalist, der Verächter der Masse, die dramatische Musik als die Massensuggestion; in der Verkümmerung der Melodie sieht der über allem stehende Freigeist „die Verkümmerung der Idee, der Dialektik, der Freiheit geistigster Bewegung".

Nietzsche, der als Spezialpsychologe über Wagner den Ausspruch getan hatte: „Alles hat wunde Stellen, aber als Ganzes ist die Erscheinung jedem Angriff gewachsen," hält nunmehr von der sicheren Operationsbasis seines neuen Klimas aus die Erscheinung als Ganzes keineswegs mehr jedem Angriff gewachsen. Durch ein konzentriertes Feuer sucht er jetzt das Lager von Bayreuth zu erschüttern, wie er es in seiner ersten Zeit zu stützen und zu decken suchte. Allerdings bringt er von seiner allzumenschlichen Einzelpsychologie ein Tüchtiges mit, und sein letzter Angriff vereinigt die zusammenfassende, alles überfliegende Kunst seiner ersten Periode mit der kritisch-sondernden seiner zweiten. Vor allem aber vernimmt man im „Falle Wagner", dem energischen Zusammenraffen aller bisherigen Argumente, aus jeder Anklage den eigenartigen Klang des Südlichen, des Ueber- und Undeutschen. Wir überfliegen schnell. „Ich hatte niemanden gehabt als Richard Wagner. — Ich

war immer verurteilt zu Deutschen," klagt der rückblickende Nietzsche. Nun, er hat in der letzten Revisionsschrift gegen dies Urteil an Wagner wie an den Deutschen genügend Rache genommen. Er, der in deutscher gesinnten Aphorismen bei Wagner das Undeutsche bekämpft hatte, der hat in dieser letzten Schrift, wie er sagt, „Wagner den Krieg gemacht und nebenbei einem deutschen Geschmacke". In Wagner, durch den die „Modernität ihre intimste Sprache redet", erkennt er nun alle Eigenschaften, die modern-decadenten im allgemeinen, die deutsch-romantischen im besonderen. Modern ist ihm das Kranke, die Decadence, die Heiligkeit, die Erlösungssucht, die „Luftlosigkeit", die Erschöpfung, das Künstliche; modern das Hypnotisieren, Schleichende, Streichende, das „Meisterhafte in Tönen eines schwermütigen und schläfrigen Glückes", der „Druck mit hundert Atmosphären", der „unerbittliche Wille zu sich", die „Nerven an Stelle des Fleisches", die umwerfende Leidenschaft, das ins Unermeßliche gesteigerte Sprachvermögen, das Nichtloslassen eines extremen Gefühles, das „espressivo um jeden Preis": „Zum espressivo um jeden Preis, wie es das Wagnersche Ideal verlangt, gehört bloß Tugend — will sagen Dressur, Automatismus, Selbstverleugnung; weder Geschmack noch Stimme noch Begabung. Die Bühne Wagners hat nur eines nötig — Germanen! . . . Definition des Germanen: Gehorsam und lange Beine. . . . Es ist voll tiefer Bedeutung, daß die Heraufkunft Wagners zeitlich mit der Heraufkunft des Reichs zusammenfällt. Beide Tatsachen beweisen ein und dasselbe — Gehorsam und lange Beine. — Nie ist besser gehorcht, nie besser befohlen worden." Deutsch insbesondere ist ihm die Bedeutung in der Musik, die Musik nur als Mittel, die Ahnung, das Unendliche, Wagner der Kommentator seiner Idee, deswegen ein Geistesverwandter des deutschen Hegel, des Dunkeln, Ungewissen, Ahnungsvollen; deutsch endlich das Schwimmende der unendlichen Melodie im Gegensatz zum Schreiten und Tanzen der älteren Musik und der neueren südlichen, das „Chaos an Stelle des Rhythmus".

Nur ungern nennt Nietzsche das Deutsche mit dem Europäischen zusammen; er muß es hier, da Wagner in Paris und Petersburg, wie er es auch für *seine* Person mit Befriedigung feststellt, Hörer und Verehrer hat: „Aber daß man sich auch in Paris über Wagner betrügt! wo man beinahe nichts anderes mehr ist als Psychologe. Und in St. Petersburg! wo man Dinge noch errät, die selbst in Paris nicht erraten werden. Wie verwandt muß Wagner der gesamten europäischen Decadence sein, daß er von ihr nicht als decadent empfunden wird!" Um so stärker aber wird das Außerdeutsche angerufen, wo es nach Nietzsche sich nicht mit dem Deutschen paart, sondern von ihm abstößt. Die südlichen Musiker, die ihm, seit er Mozart als solchen erkannte, seit er die italienischen Opernmelismen, seit er „wieder einmal Carmen" hörte, beständig im Ohre lagen, die sollen ihm jetzt zum letzten Male Wagner und seine deutsche Musik übertönen und vergessen machen. „Sind sie (die Deutschen) doch samt und sonders gleich Wagnern selbst verwandt mit dem schlechten Wetter, dem deutschen Wetter! Wotan ist ihr Gott: aber Wotan ist der Gott des schlechten Wetters . . . . Wie können sie vermissen, was wir Halkyonier bei Wagner vermissen — la gaya scienza; die leichten Füße; Witz, Feuer, Anmut; die große Logik; den Tanz der Sterne; die übermütige Geistigkeit; die Lichtschauder des Südens; das glatte Meer — Vollkommenheit . . . ." Bizets Meisterstück, das er zum 20. Mal im Süden gehört, läßt er noch einmal erklingen, dem trüben Wotan zum Verdruß: „Auch dies Werk erlöst, nicht Wagner allein ist ein ‚Erlöser'. Mit ihm nimmt man Abschied vom feuchten Norden, von allem Wasserdampf des Wagnerischen Ideals, hier ist in jedem Betracht das Klima verändert. Hier redet eine andere Sinnlichkeit, eine andere Sensibilität, eine andere Heiterkeit." Aber Nietzsche weilt auch in dieser letzten Schrift nicht lediglich im zeitigen Süden. Das schönere und bessere Klima ist für den Umwerter, den Zukunftshistoriker, nicht das letzte der Ziele, die „Lichtschauder des Südens", das „glatte Meer", obwohl er es mit ihr zusammen nennt, nicht identisch mit Vollkommenheit. Der Macht und Zukunft Wollende, der schon vorher über alles Gegenwärtige hinweg eine Musik der Zukunft im Ohre hatte, dem erklingt sie auch am Ende dieser letzten Schrift noch einmal von ferne: „An sich ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß es noch Reste stärkerer Geschlechter, typisch unzeitgemäßer Menschen irgendwo in Europa gibt; von da aus wäre eine verspätete Schönheit und Vollkommenheit auch für die Musik noch zu erhoffen."

Nietzsches Urteil über Musik erschöpft sich nicht in der Kritik Wagners, wenn auch die „Geburt der Tragödie" und der „Fall Wagner" die Grenzen seiner äußeren Entwicklung wie seines Gedankengebietes markieren. Es erschöpft sich aber auch nicht in der Kritik aller anderen, der deutschen Musik und der außerdeutschen. Sein Hauptwert ist vielmehr darin zu suchen, wie es mit dem Menschen, dem Künstler und Philosophen Nietzsche verwachsen ist, wie sein Gehalt mit dem Denker wird und sich wandelt seine Form mit dem Künstler, seine Färbung mit dem Klima des Aufenthaltes. So wird man auch trotz aller Widersprüche, die auf den ersten Blick unlösbar erscheinen, etwas Ganzes und Einheitliches finden können, trotz aller Niveauunterschiede eine mittlere Linie. Nichts Unerklärliches findet man im Wandel seines so wandlungsfähigen Urteils, wenn anders man als Hintergrund stets den Denker im Auge hat, der gleichzeitig ein äußerst scharfer Beobachter, ein unfehlbarer Finder von Fehlern und Mängeln ist und ein schwärmerischer Enthusiast von divinatorischem Instinkt und dichterischer Schaffensfreude. Auch hierdurch erklären sich die Kontraste zwischen dem musikalischen Schöpfer der Tragödie und dem verstandesmäßigen Beobachter der Aphorismen, auch hierdurch die Kluft zwischen seiner Bayreuther Apotheose und seiner Turiner Verdammung.

Zum Verständnis und zur Bewertung seines Urteils über Musik ist vor allem eins noch zu bemerken. Aus ihm spricht nicht nur seine ganze Persönlichkeit, sondern auch das Allerpersönlichste in ihr. Nietzsche, der Schöpfer, der Musiker, der Poet, der Metaphysiker, der Kombinator hat ein gut Teil von dem in sich, was er als Rationalist, als Zerleger, als Vernichter bekämpft in Wagner, in deutschen Musikern, in der Musik überhaupt, im Deutschen überhaupt. Sein Intellekt erkennt es, sein Wille vernichtet es. Wie in seinem ganzen Lebenswerk, so macht Nietzsche vor allem im „Fall Wagner", im Fall deutsche Musik sich selbst den Prozeß. „Womit also hat der Philosoph seinen härtesten Strauß zu bestehen? Mit dem, worin gerade er das Kind seiner Zeit ist. Wohlan! Ich bin so gut wie Wagner das Kind meiner Zeit, will sagen ein Decadent." In der Tat, gar vieles, was Nietzsche von Wagner sagt, hätte mit eben dem Rechte dieser von ihm behaupten können. Die „narkotische Wirkung", das „Berauschende", die „Nervosität", das „extreme Gefühl" und vieles andere kann man ebensogut in Nietzsche finden. Wenn man nicht wüßte, daß er den Ausspruch: „Immer auf den extremsten Ausdruck bedacht — bei jedem Wort" für Wagner geprägt hat, so könnte man denken, daß er *sich* damit meine. „Man sollte die Scham besser in Ehren halten, mit der sich die Natur hinter Rätsel und bunte Ungewißheiten versteckt hat", sagt der alles Aufdeckende und Zeigende, der Schamlose im höchsten Sinne nicht im Hinblick auf sich, sondern auf Wagner. „Der Erfolg" — im Gedanken an Wagner — „war immer der größte Lügner, und auch das Werk, die Tat ist ein Erfolg" — sagt der, der Werk und Tat zwar predigte, doch nicht schaffen konnte, und der als allzumenschlicher Beobachter seiner selbst auch sich von Zeit zu Zeit diesem größten Lügner geneigt gefunden hätte. „Parsifal ist der Geniestreich der Verführung" erklärt Nietzsche, der es so gewaltig versteht, zu überführen wie zu verführen. Aber bezeichnend fügt er hinzu: „Ich möchte den Parsifal selbst gemacht haben; in Ermanglung davon verstehe ich ihn."

Was ihn aber gegen Wagner, die deutsche Musik, das Deutsche überhaupt so empfindlich machte, war einmal der südliche Himmel, der ihn ganz an sich fesselte, und dem er alles akklimatisierte, was er über deutsche Musik dachte, war vor allem die neue Gedankenwelt seines Uebermenschentums, seines Willens zum Leben, in die sich seine Phantasie herein-

steigerte über die deutsche Decadence, „6000 Fuß über Bayreuth" und über — Nietzsche. Wenn Nietzsche, seitdem er über ihm war, Richard Wagner nichts beharrlicher und eindringlicher vorwarf als sein Schauspielertum, so wird man auch dies in Nietzsche dem Umwerter, dem Lebensbejaher, dem Optimisten finden müssen. Die Schlußworte des Turiner Briefes: „Es gibt freie freche Geister, welche verbergen und verleugnen möchten, daß sie im Grund zerbrochene, unheilbare Herzen sind", bei denen Nietzsche an Hamlet denkt, passen auch für ihn. Nietzsches Urteil über Musik ist nicht nur künstlerisch und persönlich hochbedeutsam, sondern auch ergreifend als Abbild seiner innersten Kämpfe und bittersten Enttäuschungen. Aus dem, was er preist und will, klagt seine ungestillte Sehnsucht, und mit seinen Angriffen schlägt er sich selbst nieder. Mit der deutschen Romantik und Musik zieht er sich selbst in die Tiefe; der „Fall Wagner" ist der Fall — Nietzsches.

Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke.*

Von Dr. G. Münzer.

(Fortsetzung.)

Mozart-Symphonie g moll.

Wenn man von Haydn kommt, so erscheint Mozart, der uns Rückschauenden sonst als der Genius des Heiteren, Sonnigen in der Tonkunst gilt, als ein Neuerer. Seine Ideen sind kraftvoller, der musikalische Apparat komplizierter. Es erscheint alles tiefer, der Scherz wird Humor, der zur Sonne steigt, der Ernst schaut mitunter Abgründe, die wir bei Haydn noch nicht ahnen.

Wir betrachten hier Mozarts g moll-Symphonie. Das Hauptthema:

1. *Allegro molto.* a p

sogleich ohne Introduktion beginnend, ist wehmütigen Charakters. Die Wehmut wird sogar zur Klage. Allein es sind Schmerzen und Leiden einer Seele, die geschaffen war, über Blumen dahinzuschweben. Sie verleugnet ihre natürliche Anmut selbst im Ausdruck des Schmerzes nicht. Diese Vereinigung von Grazie und Schwermut, für Mozarts ernste Werke charakteristisch, gibt auch dem ersten Satz dieser Symphonie einen so unendlich rührenden Zug. Nicht wenig trägt hierzu namentlich das liebliche Seitenthema bei.

2. p

Es ist ein Gesang der Sehnsucht, zarter Bitte. Er kontrastiert in dieser Art auf das wirksamste mit dem Hauptthema, und dessen mannigfachen Wandlungen. Es ist dieser Gegensatz der beiden Themen auch in ihrer musikalischen Struktur vorhanden.

Hörten wir das zweite Thema für sich, so würden wir es nicht für einen Teil eines Allegro molto halten. In der Symphonie kommt scheinbar da, wo es auftritt, ein langsameres, ruhigeres Zeitmaß zur Geltung.

In Wirklichkeit geht dasselbe Tempo fort, nur ist die Melodie des ruhigeren Seitensatzes in entsprechend längeren Noten geschrieben. Diese Verquickung zweier Elemente, eines bewegteren und eines ruhigeren, innerhalb eines Sonaten- oder Symphoniesatzes verleiht ihm erhöhte Ausdrucksfähigkeit. Zu Mozarts Zeiten galt die Einführung eines Cantabile als Seitensatz für etwas Neues. Man war gewohnt, daß ein Symphoniesatz in schnellem Tempo seinen Anfangscharakter beibehielt. Für zarte, weiche Empfindungen hatte man das Andante oder Adagio.

Das Cantabile des Seitensatzes mündet in unserer Symphonie in eine neue Variante des Hauptthemas zurück, die also den eigentlich zu erwartenden Schlußsatz vertritt; doch tritt noch eine stürmische Achtelfigur auf, die für die Durchführung wichtig werden soll:

3.

Diese benützt sie gleichsam als Sturmfigur, außerdem das Motiv a, das zu ungeahnter Bedeutung gelangt. Es wird der böse Geist, mit dem der Komponist ringt und ringt — und den er nicht bezwingen kann. Dazu gesellt sich in wuchtig kontrapunktischer Arbeit die Achtelfigur:
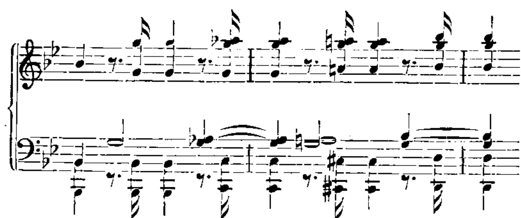
Es scheint, als wollte sich aus der Elegie des ersten Teiles nun eine Tragödie entwickeln. Wie zwei Ringer kämpfen die beiden Stimmen. Es geht, wie selten bei Mozart, durch Dissonanzen zu Dissonanzen; immer mit jenem ersten Motiv, das mit Gewalt zur Höhe will, und doch endlich herniedersinkt:

Orgelpunkt auf D

Nach vergeblichem Kampfe kehrt die Anfangsstimmung wieder und bringt die Wiederholung des ersten Teiles. — Nur ist alles trüber, düsterer. Der Hauptsatz wird gesteigert durch die kontrapunktisch bewegte Episode:

* Anm. der Red. Wie auch an anderer Stelle des Blattes mitgeteilt, ist der Verfasser der Artikelserie leider plötzlich gestorben. Das Manuskript zum letzten Aufsatz: Beethovens c moll-Symphonie ist jedoch in unseren Händen, so daß die in Nr. 1 des vorigen Jahrgangs angekündigte Reihenfolge der Artikel zu Ende gebracht werden kann.
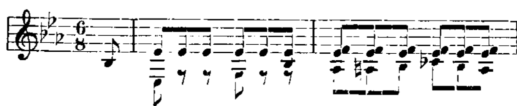
Dagegen fehlt im Seitensatz der Dur-Schimmer. Er erscheint in g moll. Ein letztes Aufbäumen, eine letzte Anstrengung tritt noch gegen den Schluß ein.



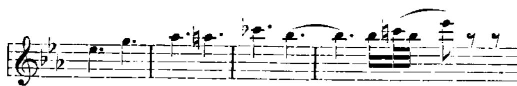
Allein zu einem Ziele führt sie nicht. Der Komponist reißt sich endlich mit Gewalt von seinen trüben Gedanken los.

Wie natürlich erscheint nach diesem unruhevollen Satze nun der Eintritt des Andante! Nach Stürmen, nach Trübsal und Kämpfen, wer sehnte sich nicht nach Ruhe und Frieden? Wird er dem Meister des Werkes beschieden sein?
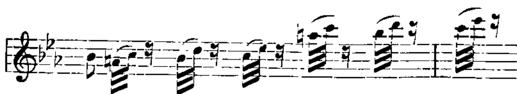
Eines der schönsten Stücke, die Mozart geschrieben, bringt der zweite Satz der Symphonie. Wenn man Beethoven auch als den Adagio-Komponisten par excellence auffaßt, so darf man doch nicht vergessen, daß schon Mozart langsame Sätze geschrieben, die unvergleichlich sind. Zu diesen gehört das Andante der g moll-Symphonie. Wir schwelgen in „den ahnungsvollen Zaubern der weich anschwellenden Achtelbewegung“:
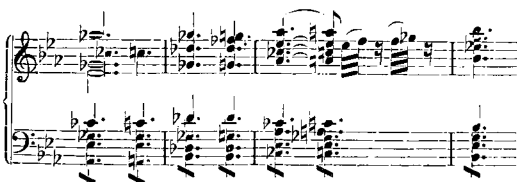


schwärmen mit „der mondscheinartig aufsteigenden Violine“:
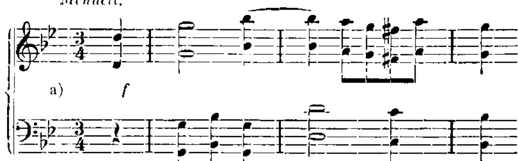


„Fühlen uns wie von Engelsflügeln angeweht von den zart flüsternden Zweiunddreißigsteln“:

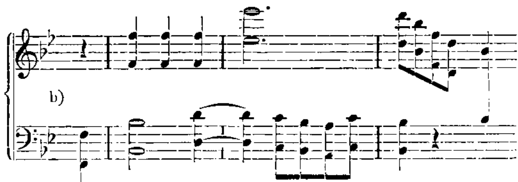


Wir werden dieser poetischen Auslegung Richard Wagners nachfühlen können; vorausgesetzt, daß das Stück nicht in geistloser Manier heruntergespielt, sondern im Sinne seines Schöpfers interpretiert wird. — Es klingt wie ein Sang aus ferner Welt. Eines jener Stücke, in denen schon bei Mozart die seelenvollste Schwärmerei und Mondscheinlyrik der späteren Romantiker vorausgenommen scheint. Ganz einzig ist gegen den Schluß die Stelle:
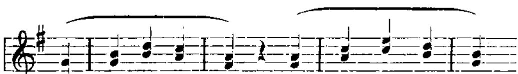


Es ist ein überirdisch schöner Traum, dieses Andante — zu schön, um wahr zu sein. So gibt es ein schreckliches Erwachen zur Wirklichkeit. Da steht es vor dir, das alte Lied und der alte Gram. Du hast geträumt? Wohlan, o Mensch, nun tanze! Das Schicksal spielt dir auf:





Es ist ein einziger Satz, dieses Menuett. In der Form, — ja, da ist es ganz Tanz — aber der Inhalt! Welch eherne Rhythmik! Welch wuchtiges Schreiten (a, b). Ein Tanz in Waffen, wohl das könnte es sein, oder eher, ein Tanz mit dem Schicksal. Dazwischen der Sehnsuchtsblick des Trio:
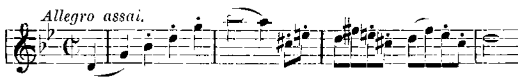


Der Eindruck des Stückes ist darum so überwältigend, weil die Zierlichkeit der Form mit dem grandiosen Inhalt kontrastiert. Es ist ein Irrtum, wenn man so plappert: Bei den Klassikern deckt sich Form und Inhalt stets! Wo gibt es einen größeren Gegensatz zwischen Form und Inhalt als hier in diesem Menuett? Es ist eine Ironisierung des Tanzes und seiner Form. Es ist das furchtbarste Menuett, das je geschrieben worden, und nur ein Genie wie Mozart durfte es wagen, durch den Kontrast zwischen Inhalt und Form — ausnahmsweise eine — ästhetische Wirkung zu erzielen.

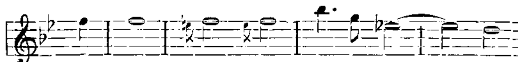
Aber was soll nun werden? Es ist am Schlusse des Satzes jene Stimmung im verstärkten Maße wiedergekehrt, wie sie am Ende des ersten herrschte. Es ist seelisch wahr, daß solche Stimmungen nicht plötzlich verschwinden, sondern daß sie wiederkehren, nur allmählich weichen.

„Lästig ist uns der trübe Druck.“ Wird Mozart als ein Donnergott das bleiche Gewölk zu blitzenden Wettern sammeln, und den Himmel hell fegen? Gibt es Sieg, Niederlage, Weltflucht, oder was sonst? Mozart war kein Philosoph in der Musik, er war auch kein Grübler, kein Schicksalsbezwinger. Bei Beethoven hätten wir einen heroischen Schlußsatz zu erwarten. Bei Mozart geht es nicht titanenhaft aus. Der Wiener in ihm kommt zum Vorschein. Kann man sein Schicksal nicht bezwingen, nicht verträumen, nicht vertanzen — so kann man es verlachen! — Er tröstet sich mit gutem Humor und versucht sich und die Welt, mit all ihrem Leide, ihren Ahnungen und Seligkeiten auszulachen. Für das, was man „Galgenhumor“ nennt, ist der unter Tränen übermütige Schlußsatz ein klassisches Beispiel. Sein verzweifelter Humor hat fast etwas Dämonisches. Es ist die Lustigkeit eines Menschen, der fühlt, daß Freund Hein schon hinter ihm steht.
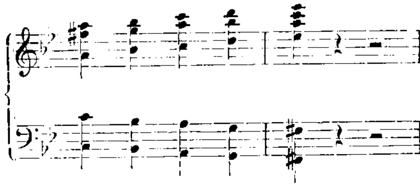
Musikalisch haben wir in diesem Finale eine Sonatenform. Das Hauptthema springt durch den g moll-Dreiklang in die Höhe:



Eine Achtelfigur, ähnlich der aus dem ersten Satze (3) führt nach längerem Dahinstürmen in das Seitenthema:



nach welchem der Teil unruhig in Achtelbewegung schließt. Die Durchführung arbeitet mit dem aufsteigenden Teil des Hauptthemas, das imitatorisch durch alle erdenklichen Modulationen bis Fis dur gehetzt wird. Es ist wohl das wildeste Stück in Mozarts Symphonien. Nach der Gegenbewegung:



biegt es plötzlich um und stürzt in die Wiederholung des ersten Teiles, worauf die Symphonie etwas jäh abschließt. Es ist eigentlich mehr ein formales Ende, denn ein ganz befriedigender Schluß, doch paßt er zu dem capriciös-wilden Humor des Satzes — und Mozart hat es nun einmal so gewollt.

Zwischenspiele und Ballettmusik aus Schuberts „Rosamunde".

Die Musik zu dem romantischen Schauspiel „Rosamunde, Fürstin von Cypern" ist im Herbst 1823 in unglaublich kurzer Zeit entstanden. Die mehr fingerfertige als geniale Dichterin dieses an allen Greueln des typischen Ritterdramas überreichen Stückes, Helmina von Chezy, schrieb selbst von Schuberts Musik, sie sei „ein majestätischer Strom, als süßverklärender Spiegel der Dichtung durch ihre Verschlingungen dahinrollend, großartig, rein, melodiös, innig und unnennbar rührend und tief". Sie hat mit ihrem Urteil recht, sowohl was den eigentlichen musikalischen Wert anlangt, wie insbesondere mit der Phrase von dem „süßverklärenden Spiegel der Dichtung". An die „Dichtung" der Chezy, die auch als „Dichterin" des „Euryanthe"-Textes gar viel auf dem Kerbholz hat, mußte sich Schuberts Musik naturgemäß anlehnen; aber eine mit Rücksicht auf den Inhalt der einzelnen Akte ganz oder halb programmatische Färbung der Musikstücke, wie sie Mozart zum „König Thamos", Beethoven zum „Egmont" schrieb, war bei einem so poesielosen, plumpen Werk von vornherein ausgeschlossen — Schubert mußte sich darauf beschränken, das Milieu oder, wenn man in diesem Fall so sagen darf, den Geist des Stoffes in die Musik zu übertragen, und insofern hat sein Spiegel allerdings gar süß verklärt. Aber um so fesselloser hat die Romantik strahlenden Einzug in diese Musik halten können! Gerade weil die Instrumentalstücke, die Schubert zu diesem Drama schrieb, so weit von der Rücksichtnahme auf Einzelheiten des Dramas entfernt sind und weil in ihnen anderseits doch der Charakter des romantischen Stoffes streng gewahrt bleibt, so haben wir in diesen „Entreakts" zusammen mit der Ballettmusik geradezu eine Quintessenz der Romantik vor uns. In den Konzertsaal gehörte diese Musik und als eine Symphonie könnte man sie — ohne Ouvertüre und Gesangsnummern! — aufführen: erster Satz erstes Zwischenspiel, zweiter Satz zweites Zwischenspiel, dritter Satz Ballettmusik.

Mit einem Fortissimo-Unisono des Orchesters hebt der erste „Entreakt" an und führt in gewichtigen Schritten empor bis zu einem Haltepunkt. Es folgt ein stark vom Blech gestütztes marschähnliches Gebilde, das glänzt und leuchtet wie ein langer Zug einherschreitender geharnischter Rittersmänner. Bald aber weicht die rhythmische Kraft leisen und weichen Tönen, als träte das Kreuzheer auseinander und formierte einen Kreis, in den etwa edle Damen treten, deren zarte Schönheit und Anmut sich mit den kraftstrotzenden Gestalten der Helden zu einem prächtigen Gesamtbild verbindet. Ein bewegter Satz, von leisen und tiefen Akkorden eingeleitet, beginnt; aber der Gegensatz von Kraft und Zartheit bleibt ihm eigen: von der Klarinette allein, dann von Klarinette und Fagott gemeinsam herbeigerufen, wandeln Scharen von Rittern mit wehenden Fahnen und leuchtenden Helm- und Lanzenspitzen, wallen Züge von tugendhaft zu Boden blickenden Frauen vorbei — ein glanzvoll adeliges Bild, das Tausende von Personen umfaßt, bis das Licht der blinkenden Schwerter, der bunte Glanz der Banner und der Gewänder plötzlich wie mit einem Schlag erlischt.

Wie mit dem freundlichen Säuseln dunkler Waldbäume setzt der erste, bloß von den Streichern gebrachte Teil des zweiten „Entreakts" ein (Schubert hat das Thema auch in dem Impromptu op. 142, Nr. 3 verwendet) — als hätten sich Kinder etwa am Waldesrand halb im Sonnenglanz, halb im Schatten gelagert und betrachteten leuchtenden Auges die weite sonnig überglänzte Gegend. Es rauscht und flüstert in den Zweigen, manch ein treuherziges Kinderwort spricht die weiche Flöte darein. Die Kinder sind mit dem Binden der gepflückten Blumen fertig geworden; sie setzen sich die Kränze auf die lockigen Häupter und ihrer drei (Klarinette, Oboe, Flöte — „Minore") beginnen einen langsamen Tanz. Ein wenig hören sie auf zu tanzen und horchen dem Lied, das das eine singt — wie träumend fallen zum Schluß die Stimmen der andern ein.... Und wieder Rast am Waldesrand, ein Ausruhen und Plaudern, die Kränze werden erneuert (Maggiore da capo). Aber nach der Ruhe fangen sie wieder an zu tanzen und zu singen: die drei von früher tanzen gegeneinander; auf Blumenpolstern gelagert, sehen ihnen die übrigen singend zu (auch die Melodie des zweiten Trios hat Schubert später für das Andante des a moll-Quartetts verwertet). Die Instrumentation ist so blühend und leuchtend: man könnte sagen, die einander ablösenden Holzbläser, Klarinette, Oboe und Flöte heben sich mädchenhaft schlank von der Begleitung der Streichinstrumente ab.

In der Ballettmusik* herrscht zunächst echter Tanzrhythmus vor. Im Staccato der Streicher hüpft es wie aus waldigem Dunkel von allen Seiten herbeihuschende Elfen und Feen, Nymphen, Gnomen und Kobolde, es lacht die Oboe, es ruft die Flöte. Sie sammeln sich und schreiten vor und zurück, seitwärts auseinander und zusammen; stolzes marschartiges Einherschreiten wechselt mit lustigem Auseinanderlaufen — da halten sie inne und lauschen: aus der Mitte des Waldes klingen schwärmerische Stimmen wie goldene und silberne Vogelkehlen: von Klarinette, Oboe und Flöte tönt es, leiser und geheimnisvoller. Der ahnungsreiche Ruf verklingt und die Lauschenden fangen wieder an zu tanzen, ihre Lustigkeit wird toller und lärmender, bis sich endlich die regellos durcheinander tanzende Schar wieder sammelt und nach ein paar probierenden Takten (Streicher gegen Holzbläser) den ersten Tanz von Anfang an beginnt. —

Der zweite Teil der Ballettmusik führt uns vielleicht in eine andere Gegend des Waldes. Die Ritter und ihre Damen haben sich da eingefunden und halten ein prachtvolles Fest ab, die Lichtung ist mit bunten Fahnen und Blumengewinden geschmückt, in glänzendem Aufzug schreiten die Tanzenden gegeneinander und zurück; Posaunen und Trompeten lassen den Wald weithin in lautem Widerhall erklingen. Das Fest ist aus, gruppenweise verlassen die Herrschaften den Wald. Im stetem Tremolo der Streicher rauschen die Blätter, neigen sich die Aeste hin und wieder, dazwischen tönt die männlich-edle Stimme des Violoncells, lassen die melodischen Phrasen von Flöte, Klarinette und Oboe das zwischen den Stämmen verklingende süße Lachen der Mädchen erraten.

Still ist's geworden, der Geisterspuk, der Menschenlärm, beide sind verschwunden. Da regt sich, von allem Zauber der Romantik umwoben, die Poesie des einsam im Mondenglanz dastehenden Waldes. Ein leiser, zartester Hornton gibt das erste Zeichen, und während der mondhelle Klang des Horns weiterdauert, singt die unschuldige Klarinette ein wundersüßes Nachtlied. Sie verstummt, aber die Flöte macht's ihr nach und unter ihrem Gesang wird das Drängen des Horns immer zärtlicher und weicher; dazwischen rauscht und raunt der Wald in den Streichern unaufhörlich weiter fort. Die Klarinette kehrt zurück und läßt vertrauensvoll ihr Lied in die Mondnacht hinausklingen; ihr gesellt sich die herbere Oboe mit zarter Klage; selbst das Fagott spendet seine besten Töne und die treuherzige Flöte schließt, immer höher und höher schwebend, über den süßen Mondscheinklängen des Horns, das Stück, das in seelenvoller Ruhe ein unvergleichliches Bild romantischer Waldesseligkeit darstellt.

E. v. Komorzynski (Wien).

Unsere Künstler.

Maryla v. Falken.

Zu den schwierigsten Aufgaben der Leitung einer großen Bühne gehört es, ohne Beeinträchtigung der geordneten Verhältnisse eines festgefügten Ensembles stets für dessen Verjüngung im einzelnen Sorge zu tragen. Noch steht die eine oder andere künstlerische Kraft mit festbegründetem Ansehen an ihrem Platze, und doch möchte schon das Augenmerk auf den Gewinn eines dereinstigen Ersatzes gerichtet werden. Die ersten Stellen an einem Kunstinstitut von Rang und Ruf sind nicht im Handumdrehen zu besetzen, selten, daß einmal sogleich ein vollwichtiger Ersatz gefunden wird. Zumeist bedarf es wenigstens erst eines Sich-Einlebens, eines Sich-Einwachsens in neue Verhältnisse. Als der Verfasser dieser Zeilen vor einem Jahr, anläßlich des Gastspiels der Dame, von der hier die Rede sein soll, im „Dresdner Journal" nach ihrer Santuzza schrieb: „Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß unsrer Kgl. Generaldirektion ein seltener Vogel

* Teile der Ballettmusik aus „Rosamunde" sind in der Bearbeitung für Violine, Violoncello und Klavier in der Musikbeilage zu Nr. 2 dieses Jahrgangs erschienen. Red.

ins Nest flatterte“ und schloß: „Hoffentlich läßt sie ihn nicht davonfliegen“, da leitete ihn nur der Gedanke, daß man sich unter allen Umständen dieses starken Bühnentalentes versichern sollte. Erscheinung,



Marysla v. Falken.

Stimme und darstellerische Begabung vereinten sich hier in so seltener Weise, daß man schon zu dem „Sprung ins Dunkle“ raten durfte, den das Engagement einer Sängerin darstellte, die wohl des Deutschen mächtig war, aber bis dahin nur in polnischer Sprache als in ihrer Muttersprache gesungen hatte und dabei über Repertoire eigentlich nicht verfügte. Der eigensten Initiative des Grafen Seebach war es zu danken, daß Frau v. Falken für die Dresdner Bühne gewonnen wurde, und seine Entschließung hatte es auch zur Folge, daß mit ihr Mr. und Mdme. de Paschalis-Souvestre wieder nach Dresden übersiedelten, die man seinerzeit nur ungern hatte scheiden sehen. Diese hervorragenden Gesangslehrer, heute wohl mit die letzten autochthonen Vertreter der altitalienischen Tonbildungsmethode, einst selbst gefeierte Künstler, hatten die Ausbildung der Künstlerin übernommen, als sie in Lemberg in ihrem ersten Engagement war. Von dort also kam sie Anfang August vorigen Jahres zu uns. Ihre Wiege aber stand nicht im galizischen Lande. Sie stammt vielmehr aus Warschau, aus alter vornehmer Familie, deren Doppelname v. Falken-Plachecka jedenfalls zeigt, daß auch deutsches Blut in ihren Adern fließt. Verheiratet mit einem geachteten Arzt in Lemberg, folgte „Frau Dr. Gembarzewska“ nur ihrem innersten Drange, als sie das bewegte Leben der Bühnenkünstlerin gegen das beschauliche Walten und Wirken einer Doktorsgattin austauschte. Und wer Frau v. Falken jemals auf der Bühne sah, der wird wohl auch sagen müssen, daß sie dafür geboren wurde. Wie sie sich uns jetzt vorstellt, ist sie die berufene „Primadonna“, und das im vollsten Sinne des Wortes, keine jener „Hochdramatischen“, die nur im „Wagner-Déclamé“ ihre Stärke suchen und finden. Frau v. Falken ist auch im Kunstgesang zu Hause. Man nehme dazu, daß sie eine Stimme von ungewöhnlicher Kraft und Fülle wie von seltenem Umfang besitzt, daß sie Heroine von Gestalt und dabei eine „beauté“ und überdies im Spiele das, was man eine „künstlerische Persönlichkeit“ nennt, ist, so wird man es begreiflich finden, daß ihr Engagement einen Gewinn für unsere Kgl. Hofoper bedeutete. Bis jetzt sang sie bei uns mit stetig wachsender künstlerischer Reife und sich steigernden Erfolgen ein Repertoire, das am besten zeigt, was sie „kann“: Ortrud und Venus von Wagner-Partien, dann Santuzza, Aida, erste Dame („Zauberflöte“), Donna Anna und überdies die Agrippina in Manéns Acté. Zweimal erschien sie auch schon als Gast („Aida“) in der Kgl. Hofoper in Berlin. Wir wollen aber auch gleich verraten, daß sie eine glänzende Brünnhilde sein wird. Sie sang die Partie im Siegfried und in der Walküre als erste Sängerin in polnischer Sprache, sie wird sie über kurz oder lang in deutscher, und nicht nur bei uns, sondern auch — in Bayreuth singen. Des sind wir gewiß.

Prof. **Otto Schmid** (Dresden).

Dem Andenken Agathe Backer-Gröndahls.

„Der vortreffliche Klaviervirtuos Herr Edmund Neupert und seine Flügel-Schwestern Frau Dr. Nissen (Erika Lie) wie Frau Agathe Backer-Gröndahl wirken lehrend und vortragend in der heilsamsten Weise auf die musikalische Geschmacksbildung. Letztere Dame hat sich auch mit unleugbarem Geschick und Glück im Komponieren versucht und so wenig — ich darf meine bezüglichen Ansichten über diesen Punkt wohl als genugsam ruchbar voraussetzen — ich von der Befähigung des schönen Geschlechts für Notenkopfarbeit im allgemeinen halte, muß ich doch bekennen, daß Frau Gröndahls Leistungsproben sie nicht in die Kategorie derjenigen Kolleginnen stellen, denen man den bekannten Berliner Lokaltext zum Fatinitzamarsch zuzupfeifen hat.“

Hätte Hans v. Bülow, der diese Worte 1882 in seinen „Skandinavischen Konzertreiseskizzen“ (Verlag der Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung, Berlin) schrieb, die weitere Entwicklung der schaffenden Künstlerin Backer erlebt, ich glaube, seine Anerkennung wäre ein gut Teil wärmer ausgefallen.

In Agathe Backer-Gröndahl (geb. 1847 zu Holmstrand, Schülerin Winter-Hjelms, Kjerulfs, 1866 Theodor Kullaks in Berlin und 1867 Bülows in Florenz) verlor Norwegen im vorigen Herbste nicht nur eine seiner vorzüglichsten Pianistinnen und Lehrerinnen des Klavierspiels, sondern seine unbestreitbar bedeutendste, wirklich berufene Tondichterin. Gleich den meisten Tonschöpfern des Nordlands gab auch sie ihr Eigenstes in kleineren Formen. Doch hier, im Lied, im Klaviergenre, in edler Virtuosenmusik fürs Konzert, zusammen in knapp 70 Werken, schuf sie so Fesselndes, spendete sie so reife, schöne Früchte in silbernen, edlen Schalen, daß es verwunderlich erscheinen muß, warum die daniederliegende deutsche Hausmusik sich ihrer nicht in ganz anderer Weise angenommen hat. Ich wüßte keine, die ihr als schaffende Künstlerin in Europa an die Seite zu setzen wäre. Die Französin Chaminade neigt zum musikalischen Sèvres-Stil, doch sie, wie auch die auffallend zahlreichen schwedischen Komponistinnen erreichen sie nicht an Tiefe des Gemüts und Poesie des Ausdrucks. Für mich bedeuten ihre Werke die reinste Verkörperung des nordischen Zauberlandes in zartem Frauengemüt. Sie ist eine sinnige, zartgeistige Kjerulfnatur. Die Namen Wergelands, des norwegischen Blumenpoeten, Björnsons in seinen naturbeseelten Novellen, Jonas Lies und Kiellands treten



Agathe Backer-Gröndahl.

Hofphot. L. Szacinski, Christiania.

uns auf die Lippen, wenn wir uns in ihre Sachen versenken. Mögen wir ihren köstlichen Liederzyklus „Barnets Vaardag“, die vielleicht schönsten Perlen ihrer Klaviermusik, die „Phantasiestücke“, die blendenden,

einen modernen Henselt-Stil heraufbeschwörenden Konzertetüden aufblättern, überall hören und erleben wir echte Klaviermusik — und das ist heutzutage ja ein seltener Vorzug geworden. Das Fundament lieferten unsre Romantiker Mendelssohn, Schumann, namentlich aber in ihrer unnachahmlichen technischen Detailverfeinerung und oft bewundernswerten Miniaturarbeit Kirchner, Heller und — selbstverständlich — Edvard Grieg. Die Aus- und Einbauten aber sind ganz ihr eigen. Alles frauenhaft und mit einem wunderbar feinen Naturgefühl empfunden, alles schlicht und ehrlich. So bietet ihre Kunst das Bild einer sehr glücklichen Verschmelzung von klassizistisch-romantischem Formempfinden mit feinsinnigem, maßvollem Gebrauch aller modernen Errungenschaften in Technik, Harmonik und bemerkenswert feinverästelter Rhythmik. Das musikalische Pastell und Aquarell, die Gouache — das liegt ihrem Empfinden am nächsten. Doch täuschen würde sich der, der ihr keine kräftigeren Töne zutraute. Staunen wird er über so manches, durchaus modern stilisierte Lied, so manche große Konzertetüde oder düstre Ballade, die mit Wikingerwucht daherschreitet. Das Schönste an ihren Werken bildet aber doch wohl das wieder den würdigen Wikinger-Nachfahren eigne Naturgefühl. Ja, so fein und tief ist's bei ihr ausgebildet, daß wir wie bei dem lyrischen Meister Grieg, dem heroischen Sinding, dem altnordischen Lie, wirklich von musikalischer Landschaftsschilderung reden können. Gewiß, die Titel ihrer meisten kleineren Genreszenen verheißen nichts über die zahme Naturromantik der Leipziger Schule Hinausgehendes — auch hier Kahnfahrten, Sommerabende, Vöglein, Springbrunnen, Rosenduft und Wellenspiel, auch hier Wiegenlieder, Menuetts, Volkstänze, Albumblätter, Impromptus, Zephirsäuseln, Nachtigallen und Elfenspuk — Titel, die zudem äußerlich ja oft allzu deutlich an ihre Vorbilder, Griegs „Lyrische Stücke“ anklingen. Doch freudig enttäuscht wird, wer Nachempfindungen in ihnen vermutet. Frei und doch geschlossen ihre Form, fesselnd, liebenswürdig und eigen ihr Inhalt. All diese Genreszenen können selbst neben den Griegschen mit Ehren bestehen. Und, was das Beste, trotz ihrer einflußreichen deutschen Schulung hat die Tondichterin ihre Heimat nicht vergessen. Nirgends fehlt der nationale, an heimischer Volksmusik gekräftigte Unterton. Manches unter ihren Werken gehört ja dem Salon, manches wieder ist schwach in der Erfindung — immerhin bleibt doch so viel des Schönen, daß man ihre Sachen kennen muß, will man das Land Ibsens und Björnsons auch in der Musik ganz verstehen. In ihren Naturschilderungen malt sie mit impressionistischer Feinheit. Hier reicht sie dem Meister der „Juninacht“ die Hand, hier gibt sie uns die lastenden grauen norwegischen Nebel-, die tieftraurigen Regenstimmungen, den unsagbaren Zauber einer vom Lichte der träumenden goldschimmernden Mitternachtssonne durchwobenen nordischen Sommernacht, die nordischen Dämmerungsstimmungen, Bilder aus Fjeld und Fjord, aus dem Volksleben und vom Schärenstrande am brausenden Atlantik so unendlich fein und tiefempfunden wieder, daß wir's fühlen: ein schöpferischer Geist, eine überaus innig und keusch empfindende Frauenseele verrät sich in diesen Tönen. Und in welchen vorwiegend zarten, doch unendlich fein differenzierten Farben sind diese Bildchen gemalt! Welche geistige Beherrschung, welche Kunst liebevollster Kleinmalerei, welche klanglichen und technischen Feinheiten, namentlich in rhythmischer und harmonischer Beziehung, redet aus jedem ihrer wahrhaft romantischen Stücke. Welchen Stimmungsreichtum, welche nordische Schwermut bergen solche vollendeten Miniaturen!

Schwer ist's, hier nicht ins Schwärmen zu verfallen, und verwunderlich ist's — ach, nein, bei dem Elende unsrer Musikschulen-Großzüchtereien gar nicht verwunderlich! —, daß solche Sachen nicht längst Bürgerrecht im deutschen Hause sich errangen. Nun ist sie tot, die in ihrer Heimat eine der angesehensten musikalischen Persönlichkeiten war, nun darf sich Deutschland rüsten, ihrer Hausmusik die Türen zu öffnen.

Grieg und die Backer-Gröndahl — zwei allzu schwere Verluste in einem Jahre, die das musikalische Norwegen erlitt. Und auch wir Deutschen blicken ihnen mit Trauer und Wehmut nach: zwei Künstler schieden in ihnen von uns, die in der Volkstümlichkeit, Ehrlichkeit und Gradheit ihrer Kunst uns ein leuchtendes Vorbild sein konnten, die grade da noch so Schönes versprachen, wo's uns Deutschen am bittersten nottat: in der Hausmusik.

Agathe Backer-Gröndahls Sachen erschienen zum größten Teile bei Brödrene Hals, Christiania (das Klavierstück „Im Kahn“ in heutiger Musikbeilage, wurde mit besonderer Genehmigung dieses Verlags abgedruckt. Red.); ihre ersten Lieder, einige Konzertetüden und die Serenade op. 37 bei Wilhelm Hansen, Kopenhagen. Robert Forberg, Leipzig, gab unter dem Titel „Pièces romantiques“ eine von Johannes Merkel revidierte Auswahl aus ihren Phantasiestücken op. 36, 39, 45, 59 heraus. Nach ihrem Tode erschienen noch bei Hals: fünf Klavierstücke op. 68, 69 und ein Lied „Noch einen Strahl“, ihr Schwanengesang.

Möchte auch unser Volk nun diese köstlichen Gaben nutzen!

Dr. Walter Niemann (Leipzig).



Das Brahms-Denkmal in Wien.

Es liegt eine unbewußte Symbolik über dem Orte, an dem sie am 8. Mai ein Denkmal für Johannes Brahms enthüllt haben. Im Resselpark auf dem Karlsplatze, dem schönsten Platze des neuen Wien, sitzt nun, gedankenvoll, für alle Zeiten, der große Meister der Töne, auf der einen Seite von der Karlskirche und der Technik umrahmt, auf der anderen vom Künstlerhaus und dem Musikvereinsgebäude flankiert, das Gesicht dem Schwarzenbergplatz zugekehrt; im Rücken das Kuppeldach der Sezession und den Naschmarkt, der wohl über kurz oder lang seiner bisherigen Bestimmung entzogen, den Vorraum eines Museums bilden wird, das in monumentaler Pracht den herrlichen Prospekt zu krönen bestimmt ist....

Im Resselpark auf dem Karlsplatz erhebt sich das Monument: Leuchtender Marmor die Gestalten, hellgrauer Istrianerstein das breit ausladende Postament....

Im Resselpark auf dem Karlsplatz?.... Ja — wo ist denn das eigentlich?....

Erstaunt würde der in Stein Gehauene also fragen, wenn er heute auferstünde aus dem Grabe. Und würde kaum die Stelle erkennen, an der nun sein Denkmal steht. Und ging doch täglich dort vorüber. Täglich.... Einigemal im Tage.... Denn er wohnte in unmittelbarer Nähe. In der Karlsgasse. Und wenn er in die innere Stadt eilte, oder aus ihr zurückkam, ging er stets an jener Stelle vorüber.... Mit kurzen schnellen Schritten. Die Hände auf dem Rücken.... Saß wohl auch öfters dort.... In Gedanken versunken.... Der Lebende einst, wie jetzt der Tote....

Und doch war damals dort kein Platz zu sehen. Zwei Ufer nur streckten sich parallel weit ein.... Und zwischendurch floß Wasser. Der Wienfluß schlängelte sich zwischen zwei Gemeindebezirken (den 1. und 4.), zwischen Karlsgasse und Lothringerstraße hindurch. Und steil fielen von beiden Seiten die Uferböschungen zum Wasser ab. Wo heute die zwei Stationshäuschen der unterirdischen Stadtbahn stehen, verband eine Brücke die beiden Ufer: die schmucke Elisabeth-Brücke mit ihren anmutigen Statuetten. Ueber diesen pont des arts (das Künstlervölkchen war nämlich seit jeher in jener Gegend zu Hause) nahm Brahms täglich seinen Weg. Eine schmale, schattige Uferpromenade führte ihn an jenem Orte vorbei, der jetzt für sein Denkmal ausersehen ward....

Zwei Ufer einst, durch eine einzige Brücke verbunden, heute — (nach Ueberwölbung des Wientalbeckens) ein einziger mächtiger, großartiger Platz.... — hat sich nicht in diesem Stück Wien dank der Fortschritte der Ingenieurkunst etwas Aehnliches vollzogen, wie in der geistigen Welt?....

Einst zwei Ufer, steil abfallend gegeneinander, zwei scheinbar unüberbrückbare Gegensätze, zwei Feldlager der Musik: die Wagnerianer, die Brahmsianer!.... Und zwischendurch floß Wasser.... Ein Bach von — Tinte (ebenso seicht wie der alte Wienfluß und ebenso — wenig aromatisch) schlängelte sich zwischen zwei Gemeindebezirken der Kunst hindurch. Und steil fielen von beiden Seiten die Uferböschungen zu jenem entartet-journalistischen Wasser ab, das seine ganze Fühlung mit den Ufern der Kunst nur den — einmündenden Kanälen verdankte, von denen gespeist es am Naschmarkt des Wiener Kunstlebens ebenso träge vorüberflutete, wie der Wienfluß am Naschmarkt der kulinarischen Bedürfnisse auf der Weiden....

Und heute?... Danken wir Gott, daß das Gewässer der Parteiskribenten (aller Richtungen natürlich!) glücklich überwölbt ist! Man läßt es weiterfließen wie die Wien... Unterirdisch... Kein Hahn kräht mehr danach. Oben aber haben sich die Ufer einander genähert. Sind in eins verschmolzen. Wo einst zwei Parteiufer steil gegeneinander ab- und ausfielen, weil ein — sagen wir: duftendes Bächlein seinen Ehrgeiz hineinsetzte, jene Ufer von einander entfernt zu halten, dort dehnt sich heute in herrlicher Pracht ein mächtiger Platz weithin: die freie, beiden Genien huldigende volkstümlich gewordene Kunst... Man hat gelernt, Wagner und Brahms zu schätzen. Und wie die Kunst der Ingenieure durch Ueberwölbung des alten „Scheidewassers“ den herrlichen Karlsplatz schuf, so hat ein größerer Ingenieur auch in der Geisteswelt die Gegensätze zwischen Brahminen und Gralsrittern überbrückt und an Stelle von zwei Gassen einen großen herrlichen Karlsplatz geschaffen, auf dem Raum ist für die Denkmäler Wagners sowohl wie Johannes Brahms.... Der größte Ingenieur der Geisteswelt hat das vollbracht: Die Zeit....

Es liegt aber noch eine zweite Symbolik über dem Orte, an dem sie das Denkmal für Johannes Brahms enthüllt haben.

Ist's doch ein Platz, der der Natur künstlich abgerungen ward. Ein Neuland trägt das Standbild von Johannes Brahms. Ein Neuland aber, das nicht draußen weit vor den Toren der alten Stadt, in noch unbetretenen Gefilden der Menschheit erschlossen, nein — — mitten in der jahrhundertealten Kultur aus altbegangenen Pfaden durch Kunst und Wissenschaft zum herrlichen Ganzen gefügt ward. Und doch ein Neuland ist....

Ist nicht von solcher Art auch die Kunst des Meisters Johannes Brahms?... Sie schweift niemals vor den Toren, wie die Kunst der Vaganten und Extravaganten, sie hielt sich in den Stadtmauern der alten Tradition. Und hat doch hier im innersten Zentrum unserer Musik, wo man alle Pfade ausgetreten glaubte, ein Neuland geschaffen, indem sie in die Tiefe ging und das Alte von Grund aus

neu aufbaute. Just ebenso — wie unsere Bauingenieure den Karlsplatz. . . .

Gewiß: er war kein Eroberer, dieser Johannes Brahms, der auszog, unbekannte Länder zu entdecken. Er war kein Neuerungssnob. Wollt ihr ihn darum schelten? Ihn konservativ und rückständig nennen? . . . Armselige Toren! Seht euch sein Denkmal an und den Platz, auf dem es steht und lernet, daß man Neuland auch im innersten Zentrum der alten Tradition erschaffen kann. Nicht in die Ferne braucht man zu schweifen, doch in die Tiefe muß man gehen — dies sei das Geheimnis des Brahms-Denkmals und seines Standorts! . . .

„In die Tiefe muß man gehen. . . .“ Fast ist's einem, wenn man das Denkmal betrachtet, als ob Brahms diese Worte spräche. . . . Abwärts gerichtet den suchenden Blick, das Haupt gesenkt, so daß der lange Bart auf der Brust liegt, sitzt er sinnend da, traumverloren, die Beine leicht vorgeschoben, den rechten Arm aufgestützt, den linken schlaff herunterhängend, den Oberkörper ein wenig schief links gedreht, in sich zusammengesunken. Diese Haltung und die Höhe des Sockels bringen es mit sich, daß dem Betrachter das volle Gesicht des Meisters zugekehrt erscheint und die oberen Kopfpartien, die gedankendurchfurchte Stirn, die mächtige Lockenmähne usw. mit besonderer Deutlichkeit (und ohne die gewohnte perspektivische Verkürzung) in Erscheinung treten. Wem gilt der Blick dieses tiefen Auges? . . . Gilt er dem Beschauer oder gilt er der weiblichen Figur, die auf den Stufen des Postaments lang hingestreckt in die Saiten einer Leier greift, die zu des Meisters Füßen liegt? . . . Die Frau mag die Inspiration sein, die da aus der Tiefe des Lebens zu dem Dichter der Töne emporpräludiert. In hellem Marmorweiß schimmert auch ihre Gestalt und hebt sich leuchtend wie die Figur des Meisters selbst von dem grauen, nach links und rechts weit ausgreifenden Postament ab. . . .



Das Brahms-Denkmal in Wien.

Es ist kein alltägliches Denkmal, das Rudolf Weyr da geschaffen. In seiner außerordentlichen Naturtreue, in seiner ungezwungenen und doch so wirkungsvollen Haltung, mit seinem echt künstlerischen Schwung hat es etwas Unmittelbares und Packendes. — Brahms, den Untersetzten, beinahe Gedrungenen mit dem stattlichen Schmerbäuchlein in ganzer Figur darzustellen — war ja an sich kein leichtes Problem. Und Weyr hat es sich eher schwer als leicht gemacht. Und trotzdem glänzend gelöst. . . . Sein Brahms sitzt da, als ob er lebte. Just ebenso, wie er auch lebend schon an derselben Stelle gesessen haben mag . . . . Im Alltagskleide, mit der großen Bauchfalte in der Weste, mit den gedrückten Hosen und dem lässig zurückgeschlagenen Gehrock . . . . Eine vollendete Leistung peinlicher Realistik, würdig des dargestellten, allem Schein abholden Meisters und eine herrliche Zierde des neuen Platzes.

Hatte man vor sechs Jahren, als die Jury dem Modell Weyrs den Vorzug gab vor den Modellen Kundmanns, Benks und Klingers, einige Zweifel nicht unterdrücken können, so werden diese durch das fertige Denkmal fast ausnahmslos zerstreut. Denn dieses ist noch besser gelungen als das Modell. Und ist auch das Wiener Monument nicht das erste, das Brahms errichtet wurde — (Meiningen ist bekanntlich mit einer von Adolf Hildebrandt ausgeführten und schon vor neun Jahren enthüllten Büste vorangegangen) —, so ist es doch ohne Zweifel das schönste, das dem Sohne Hamburgs bisher gesetzt worden ist. Und mehr als ein bloßes Denkmal: ein Wahrzeichen der kunstfreundlichen Wienerstadt, die als die geweihte Wahlheimat von Genien auf den Musiker noch immer einen unsagbaren Zauber ausübt: ein Markstein der großen Wiener Tradition, ein marmorner Zeuge für das vom Geschrei des Tages unbeirrte Schaffen eines aus dem Innersten schöpfenden, in die Tiefe gehenden Meisters, und schließlich durch den Ort, wo es steht und durch die Nähe des übertunnelten „Scheidewassers“ — auch ein Sinnbild des musikalischen Altneuland-Suchens, die Stein gewordene Lehre eines künstlerischen Evangeliums.

Dr. Victor Lederer (Wien).

Corona Schröters Lieder.*

Seit dem Jahre 1776 bildete die, unter dem besonderen Schutze der Herzogin-Mutter Anna Amalia von Sachsen-Weimar stehende Sängerin Corona Schröter den künstlerischen Mittelpunkt eines Kreises, dessen Bestrebungen vorzüglich auf Theater und Musik gerichtet waren. Gleichbedeutend als Sängerin wie als Schauspielerin war Corona, „die Krone“, wie sie Goethe nannte („und selbst dein Name ziert, Corona, dich“), die erste Darstellerin der Iphigenie (1779). Ihr Partner Orestes aber war der Dichter selbst. Der Weimarer Maler Melchior Krauß hielt die Szene, da die Priesterin der Diana den erregten Bruder zu besänftigen sucht, in einem (leider nur noch in einer Kupferstichreproduktion auf uns gekommenen) Gemälde fest. Corona Schröter spielte in den Vorstellungen des bis zum Jahre 1783 bestehenden fürstlichen Liebhabertheaters alle Hauptrollen jener Stücke, an deren Aufführungen die Mitglieder des Hofs von Weimar teilnahmen, und wirkte, „ein Ideal, das Künstlern nur erscheint,“ auch bei den künstlerischen Veranstaltungen im Redouten- und Komödienhause, in den Musikalischen Akademien und in den Hofkonzerten mit. Goethe selbst hatte als Student Corona in Leipzig kennen gelernt und später ihre Berufung nach Weimar vermittelt. In seinen Briefen an Frau von Stein erscheint ihr Name häufig. Er selbst gehörte zu den ständigen Gästen ihres Kreises. Die Künstlerin besuchte den Dichter oft in seinem Gartenhause, nahm lebhaften Anteil an Goethes Schaffen, lernte vor vielen Anderen zuerst seine Pläne und Entwürfe kennen und ward, eine fesselnde junonische Erscheinung, auch von ihm gezeichnet. Corona Schröter war eine sehr vielseitige Natur. — Instinktiv mochte ihr das Wesen des Gesamtkunstwerks aufgegangen sein, so daß sie die Uebergänge von einer Kunst in die andere suchen und deren geistige Verbindungslinien entdecken und sich klarlegen wollte. Sie zeichnete und malte, beschäftigte sich gern mit der Poesie und war eine gute Pianoforte- und Gitarrespielerin. Und in Weimar waren ja Poesie und Musik die treibenden Kräfte, die das gesamte Gebiet der Empfindung beherrschten und befruchteten. So mußte auch diese nach Produktivität strebende Künstlerin lebhaft wünschen, anderen mitzuteilen, was in ihr lebte und wirkte. Die eigene Kunstübung wies sie auf die musikalische Lyrik hin. Während ihres Aufenthalts in Leipzig und ihres Engagements bei den Gewandhauskonzerten war Corona in Verkehr mit dem Leiter dieses Kunstinstituts, dem Thomaskantor Johann Adam Hiller und seiner Familie, gekommen (sie war das Patenkind der Gattin des Komponisten) und hatte auch dieses Künstlers musikalische Unterweisung genossen. Corona wandte sich also der Komposition zu. Es gönnten ihr eben, wie es Goethe im Gedichte „Auf Miedings Tod“ so überaus schön ausdrückt, „die Musen jede Gunst, und die Natur erschuf in ihr die Kunst“. So erschien die erste Sammlung jener kleinen Gesänge (unter dem Titel „Fünfundzwanzig Lieder. In Musik gesetzt von Corona Schröter. Weimar 1786. Annoch bei mir selbst, und in Commission in der Hoffmannschen Buchhandlung“.), der acht Jahre später eine zweite, 17 Lieder umfassende folgte. Die Kompositionen jener ersten, hier allein in Frage kommenden Sammlung verraten wohl die einst durchgemachte gute Schule, enthalten aber nirgends eine charakteristische persönliche Note. Sie versuchen nur die jeweiligen musikalischen Stimmungskonturen des betreffenden Poems zu ziehen, gehen aber auf den eigentlichen Stimmungsgehalt selbst nicht näher ein. Die dem Strophenliede angepaßte melodische Fassung ist einfach und schlicht und weist intensiv auf eine gewisse Vorliebe für das unverfälscht reine Element hin. In der Erfindung ist Corona Schröter abhängig vom Schaffen damaliger Liederkomponisten wie Hiller, Schulz, Reichardt u. a. So sauber der

* Fünfundzwanzig Lieder. In Musik gesetzt von Corona Schröter. Erschienen im Inselverlage zu Leipzig, 1907. Preis 22 Mk.

ohne Vor-, Zwischen- und Nachspiele gehaltene Satz ist, ebenso bescheiden tritt der harmonische Teil auf. Immer werden Tonika und Dominante bevorzugt, nur ganz selten findet sich ab und zu die dia-



Johann Sebastian Bach und seine erste Gattin Maria Barbara.

tonische Linie durch ein chromatisches Moment unterbrochen. Auch maß die gefeierte Sängerin der genauen Verdeutlichung ihrer Intentionen durch Angabe von Vortrag und Dynamik nicht geringen Wert bei, und verwandte, als Meisterin der deklamatorischen Kunst, viel Aufmerksamkeit auf diesen besonders wichtigen und wertvollen Teil der Liedkomposition.

Einzelne Lieder von Corona Schröter gab Max Friedländer (1896 und 1902) heraus. Die Sammlung des Jahres 1786 selbst existierte nur noch in sehr wenigen Exemplaren. Deshalb vollbrachte unlängst der bekannte Insel-Verlag in Leipzig, dem schon so viele Werke früherer Zeit ihre Auferstehung verdanken, mit der Neuausgabe dieser 25 Lieder eine verdienstliche, obendrein künstlerische Tat: In genauer und ausgezeichnet schöner, auch dem Einbande nach zeitgetreuer Reproduktion liegen sie nun vor uns. Wohl sind sie, trotz der fast unbeholfenen Klavierbegleitung in einer kleinen Auswahl noch gesungen worden, als die Goethe-Gesellschaft 1902 die Wiederkehr des hundertjährigen Todestags von Corona Schröter in Ilmenau feierlich beging. Aber in den modernen Konzertsälen werden sie, trotz aller musikalischen Renaissancebestrebungen unserer Zeit, kaum jemals wieder heimisch werden. Ein etwaiger Versuch würde unbedingt scheitern an dem Mangel an Originalität und dem Umstande, daß diese Lieder nicht ein, wenn auch noch so kleines Glied in der geschichtlichen Entwicklung des Kunstliedes darstellen. Corona Schröters musikalische Schaffenskraft stand in durchaus keinem Verhältnisse zu ihrer sonstigen geistigen Bildung, hielt mit ihrer ästhetischen Kultur nichts weniger als gleichen Schritt. Aber diese Lieder werden (wie auch Dr. Leopold Schmidt im Nachworte des in Rede stehenden Neudrucks nach Gebühr hervorhebt) allen denen willkommen und lieb sein, die sich im Kreise der von Weimar ausgegangenen Geisteskultur wohl fühlen. Und mit Goethes Namen wird auch der Corona Schröters für alle Zeit eng verknüpft bleiben.

Eugen Segnitz.

Autographen-Versteigerung.

Die Versteigerung der Autographen-Sammlung Fritz Donebauer (Briefe, Musik-Manuskripte, Porträts zur Geschichte der Musik und des Theaters) durch die Verlagsbuchhandlung J. A. Stargardt in Berlin hat interessantes Material gebracht. Es wird unsere Leser interessieren, einiges über die für Musikerbriefe und -Handschriften erzielten Preise zu erfahren. (Dem Entgegenkommen



V. S. volti subito
Vostro aff.mo amico
Lorenzo da Ponte

Lorenzo da Pontes Handschrift.

Herrn Fritz Donebauers und der Verlagsbuchhandlung verdanken wir die Klischees der beigegebenen Faksimiles.) Von Johann Sebastian Bach erzielten drei Stimmen (Violino II, Bassus und Traversi) zur Kantate „Es ist das Heyl uns kommen her" (Bach-Ausgabe I, 9), darin von Bachs eigener Hand die Ueberschrift, der Choral in Violino II und 22 Notenreihen im Bassus, 140 Mk., zwei Porträt-Silhouetten des Thomaskantors und seiner ersten Gattin in ovalem Goldrahmen auf Goldgrund 200 Mk. (Siehe die Silhouetten.) Beethoven steht noch immer hoch im Preise. Der Brief an Kanka mit eigenhändigem Umschlag und Siegel de dato Baden 19. Sept. 1814, der vier volle Seiten Quart umfaßt, ging bis auf 1000 Mk., ein elf Seiten langer an denselben Adressaten auf 2050 Mk. Die zwei anderen Kanka-Briefe erreichten 800 bezw. 750 Mk., der Brief an Bruder Johann 550, der Brief an Grillparzer 700 Mk. Die Preise für Berlioz-Briefe bewegten sich zwischen 23 bis 53 Mk. Letzteren Preis erzielte das enthusiastische Schreiben an C. Bäcker über das großmütige Geschenk Paganinis. (Böse Zungen behaupten allerdings, der geizige Paganini habe die 20000 Franks nicht aus eigener Tasche gezahlt, sondern das Geschenk eines Dritten nur mit seinem Namen gedeckt.) 110 Mk. erreichte ein schöner Brief Giovanni Battista Bonamentes an den Herzog von Gonzaga, 250 ein charakteristischer Brief Chopins an Madame Wodzinska, der mit den Worten beginnt: „Hat Ihnen das Klavier gefallen? Wenn nicht, so bitte ich, mich durchzuhauen." Ein Tagebuch des ehemaligen Wiener Konservatorium-Professors Joseph Fischhof ging auf 175 Mk., ein Brief Glucks, worin Armida als sein weitaus bestes Werk bezeichnet wird, auf 1500 Mk. Der Brief Goethes an Zeichenmeister Schmeller (siehe Faksimile) wurde mit 110 Mk. bezahlt. Grillparzers Komposition von 8 Hexametern aus der Odyssee mit griechischem Text, beglaubigt von Katharina Fröhlich, erreichte 215 Mk. Ein Brief Haydns 300 Mk., ein anderer, an Luigia Polzelli, worin Haydn

Ueberbringern dieses, Herrn Felix Mendelssohn, einem höchst vorzüglichen Musiker, wünsche durch Ihre geschickte Hand gleichfalls gezeichnet.

Weimar den 24. May 1830.

JWGoethe

Brief Goethes an den Zeichenmeister Schmeller.

seinen angetrauten Hausdrachen „bestia infernale" nennt, 500 Mk. ein Brustbild (ovaler Kupferstich, Braundruck) und die Original-Visitkarte von Haydn mit dem Kanon „Hin ist alle meine Kraft" 81 Mk., ein Brief von Legrenzi 21 Mk., die signierte Quittung von Jean Baptist Lully 60 Mk.

Die größte Nachfrage herrschte nach Mozart. Ein Jugendbrief aus Verona, 27. Oktober 1770, stieg rasch auf 850 Mk., ein Brief aus Wien, 15. Mai 1784, auf 755 und der ergreifende Bettelbrief an den Bundesbruder Puchberg auf 1050 Mk. Die sogenannte Prager Don Juan-Partitur — die älteste Abschrift vom Original mit mehrfachen Notizen von Mozarts eigener Hand — erreichte 1800 Mk. und das unbekannte Jugendgemälde, ein Oelbild in Goldrahmen, 2000 Mk. An diese Preise reichten die für die übrigen Mitglieder der Familie Mozart erzielten natürlich auch nicht im entferntesten heran. Der Textdichter zum Don Juan, der vielgewandte Lorenzo da Ponte (siehe Faksimile), brachte es auf 65 Mk., Padre Martini, der berühmte Musiktheoretiker, dessen Unterschrift wir unseren Lesern ebenfalls im Faksimile vorführen können, auf 35 Mk. Vom Librettisten der Zauberflöte, dem noch immer vielgeschmähten Emanuel Schikaneder, brachte ein Briefchen von einer halben Seite Quart, worin der Empfang der Partitur von Mozarts „Entführung aus dem Serail" bestätigt wird, 75 Mk. Briefe von Paisiello erreichten 35, 17 und 19,50 Mk., Piccini, der bekannte Rivale Glucks, mit einem vier Seiten Quart langen Brief über seine verzweifelte Lage 120 Mk., der alte Michael Prätorius mit einem Stammbuchblatt an seinen Bruder Joachim Arnold (siehe Faksimile) 60 Mk. Michael ist der berühmteste Träger des Namens Prätorius (latinisiert für Schulz oder Schulze). Thüringer von Geburt, war er später Kammersekretär und braunschweigischer, kursächsischer und magdeburgischer Hofkapellmeister; bedeutend als Komponist und noch mehr als Musikschriftsteller (1571 bis 1621). Ein 9 Seiten langer Brief Anton Rubinsteins über

die geistliche Oper ging auf 32 Mk., ein Manuskript Scarlattis auf 51, ein Brief Franz Schuberts auf 475, Vater Schubert wurde mit 91 Mk., Bruder Ferdinand mit 36 Mk. bewertet. Robert Schumanns Brief über Richard Wagner mit dem absprechenden Urteil über den Komponisten des Tannhäuser erreichte 110 Mk., zwei andere Briefe erzielten 61 bezw. 48 Mk., Klara Schumann stand mit 9, 12 und 18 Mk. weit hinter ihrem Gatten zurück. Der alte Tartini, dessen krause Unterschrift der Leser bewundern möge, schnellte auf 95 Mk., ein Stammbuchblatt des Walzerkönigs Johann Strauß auf 125 Mk. Allerdings ist es der Walzer „An der schönen blauen Donau". Ueberhaupt konnte man ein lebhaftes Interesse für Stammbuchblätter wahrnehmen. — Ein Stammbuchblatt aus Verdis „Traviata" erreichte 28 Mk., aus „Aida" 29 Mk. Von Richard Wagner erzielte nur ein nach den ersten Festspielen 1876 entstandenes Album mit der eigenhändigen Eintragung Wagners und der Mitwirkenden an den Aufführungen der ersten Nibelungen 195 Mk. Dagegen fielen die Briefe, trotzdem sie alle auch inhaltlich etwas zu sagen haben, völlig ab, ebenso wie Liszt, Bülow und die Italiener à la Rossini, Spontini, Franzosen à la Gounod, Russen à la Lwoff. Auch Mendelssohn, Meyerbeer und Weber gingen im Preise stark zurück. Nur Webers Prager Notizbuch, ein stattlicher Folio-Band mit zirka 1200 Zeilen eigenhändiger Eintragungen, erreichte noch 2000 Mk.

Handschrift von Giambattista Martini, gen. Padre Martini.

Tartinis Handschrift.

Der Verlauf der Auktion, die reich war an interessanten Episoden, hat wieder einmal gezeigt, daß die Sammlertätigkeit nicht immer in denselben Bahnen sich bewegt, daß es nicht immer nur die großen Namen sind, die das Interesse der Käufer erwecken, daß vielmehr zu gewissen Zeiten die Träger großer Namen, wie diesmal z. B. Richard Wagner, in den Hintergrund treten, um auf dem Autographenmarkte einigen Sternen zweiter oder dritter Größe für eine Weile Platz zu machen.

E. Rychnovsky.



München. (Oper.) Als zweite Novität für diese Saison ließ die Hoftheaterleitung auf Anton Beer-Walbrunns „Don Quijote" Eugen d'Alberts Musikdrama „Tiefland" folgen, das mit begeistertem, ehrlichem Beifalle aufgenommen wurde. Mit den Darstellern konnte sich der Komponist bereits nach dem ersten Akte dem Publikum zeigen und am Schlusse erfolgten ungezählte Hervorrufe. Diese warme Aufnahme verdient das Werk in der Tat. Denn — nicht als ob es sich bei Tiefland um etwas unerhört Neues, um eine künstlerische Offenbarung handeln würde, wie etwa bei Straußens Salome — nein, gewiß nicht, aber d'Alberts Werk ist die vollgültige Probe eines sehr starken Talentes, das uns und der Kunst wohl noch manche erfreuliche Arbeit — der Komponist steht erst im 44. Lebensjahre — bescheren wird. D'Albert darf nach seinem Tiefland wohl unter die Meister gerechnet werden, zwar nicht unter die deutschen, sondern eher unter die Maestri. Doch sei dem, wie ihm wolle. Freuen wir uns, daß ein schönes Werk geschaffen wurde, das bei der vortrefflichen Besetzung, die ihm hier zuteil wurde, alle Aussicht hat, sich auf dem Spielplane dauernd zu halten. Unter Meister Mottls Leitung gaben die mitwirkenden Künstler ihr Bestes. Allen voran Fräulein Faßbender, die in ihrer Martha eine wundervolle, bis ins kleinste ausgearbeitete Leistung bot. Zwar denke ich mir diese Partie eigentlich einem anderen Rollengebiete zugehörig, indes ließ die geniale Künstlerin durch ihre darstellerisch, wie gesanglich vollendete Kunst mich schließlich diesen Umstand vergessen machen. Ihr zur Seite Herr Hagen, dessen Pedro im allgemeinen sehr tüchtig, sich zu schönen, eindrucksvollen Momenten erhob. Zu verbessern wäre eine mitunter etwas unedle Aussprache. Das Scheusal Sebastiano Brodersens, sowie Benders Tommaso sind prächtige Leistungen, voll charakteristischen Lebens — nicht minder Lohfings Moruccio, dem ein Extralob gebührt für die liebevoll herausgearbeitete kleine Partie. Man kann daraus wieder aufs neue ersehen, wie selbst das Unbedeutende durch die Intelligenz des darstellenden Künstlers auf eine höhere Stufe gehoben werden kann, so daß es unser Interesse zu erwecken imstande ist. Die Rolle der albern-geschwätzigen Nuri, sowie das Terzett der drei Frauen, wurde durch Fräulein Brunner, respektive Fräulein Koch, v. Fladung und Höfer — letztere manchmal etwas rauh — entsprechend wiedergegeben. Für die szenische Leitung zeichnete in vortrefflicher Weise Herr Professor Fuchs. Wie unser herrliches Orchester die ihm zugefallene Aufgabe löste, brauche ich wohl nicht erst zu sagen; es versteht sich von selbst, daß diese Körperschaft, wie stets, mit vollendeter Meisterschaft des Komponisten Intentionen zur Ausführung brachte. Alles in allem war die Premiere des Tiefland eine künstlerische Tat, die unserer Hofbühne zu großem Ruhme gereicht und zu deren Erfolg sie herzlich zu beglückwünschen ist. — Nach jahrelanger Pause wurde am 15. März wieder einmal Liszts Oratorium „Die Legende von der heiligen Elisabeth" im Hoftheater szenisch dargestellt. Wie der Komponist selbst über diese Art der Aufführung dachte, ist bekannt und man sollte meinen, ein Werk, das in der Kirche und im Konzertsaal schon so oft seine tiefgehende Wirkung ausgeübt, eigne sich nicht auch für die Bühne. Was mag nun wohl die Leitung veranlaßt haben, den schon früher unternommenen Versuch zu wiederholen? Es ist nicht recht ersichtlich. Und auch die Aufnahme seitens des Publikums war durchaus nicht so begeistert, daß man mehrere Wiederholungen bei vollem Hause prophezeien möchte. Nach zwei Aufführungen wird die Legende wieder verschwinden und die enorme Arbeit der Neueinstudierung war eigentlich umsonst. Man lasse doch also dem Konzertsaale, was des Konzertsaales ist, und halte lieber Umschau, was der Bühne ist. Und da gäbe es nun mancherlei. Nur einige Namen: Bellini (Norma), Weber (Euryanthe), Marschner (Templer), Meyerbeer — kein so schlechter Komponist, wie von manchen Seiten behauptet wird — (Die Hugenotten), Auber (Die Stumme), Boieldieu (Johann von Paris), Gluck (Iphigenie, Orpheus), Spohr (Jessonda), Méhul (Joseph) u. a. Was die Aufführung der Legende der heiligen Elisabeth unter Hofkapellmeister Fischers Leitung anbelangt, so war sie hohen Lobes würdig. Fräulein Fay bot eine meistens vortreffliche Verkörperung der poetischen Gestalt, und die anderen Mitwirkenden, Frau Preuße-Matzenauer, die Herren Bender, Brodersen, Bauberger, Sieglitz und Gillmann, schlossen sich durchaus würdig an. Ausgezeichnet waren die Chöre, die indes bei einer Aufführung im Konzertsaale schon der numerischen Stärke wegen eine weitaus größere Wirkung hervorzubringen imstande sind, prachtvoll die szenischen Bilder, speziell das letzte, das eine wahrhaft ergreifende Stimmung auslöste. Aber trotz alledem, die aufgewendete Sorgfalt und Mühe für eine würdige Darstellung des Werkes wird leider umsonst sein, denn abgesehen von einigen dramatischen Momenten wirkt das Ganze der vielen Textwiederholungen und der stockenden Handlung wegen auf der Bühne ermüdend. — Sonst ist von unserer Hofoper nicht viel zu berichten. Die versprochene dritte Novität der Saison, Debussys Pelleas und Melisande, ist leider auf längere

Stammbuchblatt von Michael Prätorius an seinen Bruder.

Zeit — hoffentlich nicht ad Calendas graecas — verschoben worden. Statt dessen soll in nächster Zeit Schillings' „Moloch" in Szene gehen.

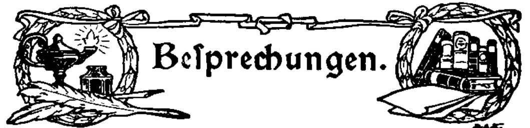
Prof. Heinrich Schwartz.

* * *

London. Werfen wir einen kurzen Rückblick auf die letzte mit den Osterfeiertagen zum Abschluß gelangte Londoner Saison, so ist

es insbesondere ein Ereignis, das in der Erinnerung aller am hiesigen musikalischen Leben Interessierten den nachhaltigsten Eindruck hinterlassen haben muß: die Aufführung des „Rings" in englischer Sprache. Wer die Londoner Musik- und Opernverhältnisse einigermaßen kennt, wird die Bedeutung dieses Ereignisses unschwer verstehen. Anders der Nichteingeweihte. Auf dem Kontinent erachtet man es als etwas ganz Selbstverständliches, daß jede größere und auch gar manche „unbedeutende" Stadt ihren Musentempel für die Oper besitzt. Die Oper hat dort festen Boden und bildet sozusagen eine nationale Institution. Die wenigen englischen Städte hingegen, die sich des zeitweiligen Genusses von Opernaufführungen zu rühmen in der Lage sind, sind ausschließlich auf Gastspiele der einen oder anderen reisenden Operngesellschaft angewiesen. Nicht einmal London mit seinen etwa 7 Millionen Einwohnern verfügt über ein einziges ständiges Opern-Ensemble und „Covent Garden" öffnet seine Tore nur in wenigen Monaten des Jahres für die saison de lux. Dann allerdings gibt sich die musikalische und — finanzielle Hautevolee ein Rendezvous, wo es weder an Glanz und Pracht fehlt, noch auch der Gourmet künstlerischer Genüsse sich zu beklagen Ursache hat. Um das „Ereignis" besser zu verstehen, sei noch darauf hingewiesen, daß die Carl Rosa Opern-Gesellschaft seit vielen Jahrzehnten mit größter Energie daraufhin gestrebt hat, der Oper ein ständiges Heim in London sowohl wie in den Provinzstädten zu schaffen, daß Moody Manners Gesellschaft mit nicht geringerem Eifer seit einer Reihe von Jahren auf die Gründung einer nationalen Oper abzielt, daß vor ungefähr einem Dutzend Jahren ein „nationales englisches Opernhaus" (jetzt Palace Theatre in Shaftesbury Avenue) eröffnet wurde, sich aber nur eines einjährigen Daseins erfreuen konnte, daß Moody Manners letztjährige Opernspiele in London wiederholt mit einem erheblichen Defizit abschlossen, und dies, obgleich die Aufführungen in englischer Sprache erfolgten. Und all diese Fiaskos trotz der wärmsten Unterstützung jeden Unternehmens zur Hebung der englischen Opernverhältnisse seitens der gesamten Presse. Nun, die Presse hat auch neuerdings ihr möglichstes getan, den „englischen Ring" populär zu machen. Mit einer Einstimmigkeit, die geradezu bewunderungswürdig ist, hat man diese Aufführungen als den Grundstein für den Aufbau einer nationalen Oper gepriesen, ist überrascht gewesen von den vortrefflichen Leistungen der englischen Sänger und wundert sich, daß überhaupt irgend jemand an dem Gelingen des großen Werks gezweifelt haben kann. Wahrlich, wenn man der englischen Presse glauben kann, dann ist das große Ziel endlich erreicht. Wohl erkennt man hier und dort noch Mängel in den Aufführungen, in der Inszenierung klappte nicht alles nach dem Programm, der eine oder andere der Darsteller vermochte aus diesem oder jenem Grunde nicht sein Bestes zu geben, summa summarum aber: der volle Erfolg steht außer Frage. London ist aus seiner musikalischen Lethargie erwacht und lechzt nach Befriedigung seines Verlangens für „englische" Opern. Und wer in diesen Chorus nicht bedingungslos einstimmt, der ist kein Musikkenner und kein Patriot, und solche, die nicht bedingungslos Ja und Amen sagen, hat's immerhin auch unter den Berufensten englischer Komponisten und Kritiker vereinzelt gegeben. Hat doch einer dieser „Nichtpatrioten" sogar den Mut, zu fragen: Why so much bluff? und bemerkt weiter, „der Zustand des musikalischen England ist allen an der Musik Interessierten wohl bekannt. Selbst 5000 Aufführungen des ‚Elias' und 10000 des ‚Messias', dazu zwei vollständige Aufführungen des ‚Ring' werden schwerlich die 45 Millionen Outsiders zu bekehren in der Lage sein, die Fußball- und Cricket-Spiel entschieden vorziehen." Das ist deutlich, aber auch charakteristisch, denn derartige Stimmen erheben sich, wie gesagt, nur vereinzelt. — Soweit wir aber nun auch von der englischen Oper noch entfernt sind — und es gibt sogar Pessimisten, die an deren Kommen überhaupt nicht glauben wollen —, so bedeutet doch auch die Aufführung des Wagnerschen Meisterwerks in englischer Sprache einen entschiedenen Schritt vorwärts. Daß die Oper in der Sprache des Landes gesungen werden muß, wenn das Interesse des Volks geweckt werden soll, ist wohl widerspruchslos als erste Bedingung vorauszusetzen. Und die sanguinischen Hoffnungen Dr. Hans Richters, des Dirigenten und optimistischen Urhebers des Plans, haben sich in bezug auf die Leistungen seines übrigens keineswegs rein nationalen Ensembles als in hohem Maße gerechtfertigt erwiesen. Mehr zu erwarten, als uns gegeben wurde, wäre unvernünftig. Als eine der Hauptschwierigkeiten für den Erfolg des englischen Rings muß die Uebersetzung des Textes angesehen werden, sie ist aber in der Adoptierung der Fr. Jamesonschen Bearbeitung offenbar glücklich überwunden, wenigstens gilt sie einstimmig als die beste der vorliegenden Uebersetzungen. Was nun die Sänger angeht, so mußten sie wegen Mangels jeder Tradition wochen- und monatelang zuvor speziell für den Ring geschult werden, unzählige Proben waren erforderlich, ehe der Ring vor der Oeffentlichkeit in Szene gehen konnte. Von den Solisten, die sich bei den Aufführungen besonders auszeichneten, seien namentlich erwähnt Madame Agnes Nicholls als Sieglinde und Brünnhilde, Miß Maud Santley als Fricka und Waltraut, Mr. Cl. Whitehill als Wotan, Mr. Bechstein als Mime, ferner Madame Edne Thornton, Miß Batchard und Miß Sparkes, Mrs. P. Cornelius (Siegfried), W. Hyde (Siegmund) und Th. Meux (Alberich), Miß Bryhn (Brünnhilde im 2. Zyklus in der Walküre) und Miß Allen. Bei allem Respekt aber vor dem mit der Aufführung des Rings erzielten nicht zu unterschätzenden Erfolge sei darauf hingewiesen, daß auch in diesem Falle das Verdienst des Erfolges in erster Linie der Initiative eines Deutschen, dem für das englische Musikleben so hochverdienten Dr. Hans Richter gebührt. — Was die Konzerte auf dem wohl internationalsten Musikmarkte der Welt anbetrifft, so ist die Saison auch auf diesem Gebiete nicht ereignislos gewesen. Den Solisten der verschiedensten Gattungen öffnen sich die Türen der zahlreichen Konzerthallen ohne Unterlaß ein-, zwei-, dreimal am Tage. Dazu wird nun in den nächsten Tagen ein weiteres Konzerthaus eröffnet, die „St. James' Hall", wo u. a. regelmäßige abendliche Promenadekonzerte eines erstklassigen neuen Orchesters unter Leitung von Mr. Lyell Tayler gegeben werden. Das „New Symphony Orchestra" unter Thomas Beechams Leitung führte eine Reihe neuer Werke auf, eine englische Rhapsodie „Brigg Fair" von Delius, der das Sprichwort vom Propheten im eigenen Lande immer mehr zu Schanden macht. Das Tongedicht „Paris" hat denselben Komponisten zum Autor. In beiden Werken kommt eine zweifellos persönliche Ader zum Ausdruck. Ein Musiker und Komponist der allerjüngsten Schule hat in jüngerer Zeit wiederholt die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt, Mr. W. H. Bell. Seine symphonische Dichtung „Der Schäfer" und sein Tongedicht „Love among the ruins" legen, wenn nicht gerade Zeugnis einer außergewöhnlichen Individualität, so doch von Reichtum und Schönheit der Ideen ab. Etwas ganz Apartes leistete sich London durch die Aufführung einer „Illuminated Symphony", das ist eine im dunkel gehaltenen Zuhörerraum gespielte und durch Lichtbilder in der Form poetischer Darstellung erläuterte Tondichtung. Zugrunde gelegt war ein Gedicht von Trench und Bolbrooke war der Komponist. Diese neue Kunstform, wenn sie als eine solche überhaupt angesehen werden kann, ist unseres Erachtens nichts anderes als ein amüsanter musikalischer Scherz. Auch dieses Konzert war von dem New Symphony Orchestra gegeben. Die Programme dieses Orchesters sind zusammengestellt aus entweder vollständig neuen Werken oder solchen, die selten aufgeführt werden, wie z. B. Dvořáks vernachlässigte Symphonie 88 (Nr. 4). — Von den Solisten der Saison sind besonders zu erwähnen Willy Burmester, der jetzt mit einer ganzen Serie von Konzerten seine fünfjährige Abwesenheit von London wettzumachen suchte. Er spielte regelmäßig vor überfülltem Hause und erzielte reichen Dank. Angesichts der vielen modernen, oft sehr geräuschvollen Kompositionen, die man zu hören bekommt, ist es ein doppelter Genuß, wenn auch ab und zu „die Alten" wieder einmal zu Worte gelangen. Die „Société de Concerts d'Instruments Anciens" rief uns diesen Kontrast der alten und der neuen Schule durch mehrere Konzerte in Erinnerung. Und die alten Werke fanden auch durch die alten Instrumente Interpretation, wie Spinett, Liebesgeige ꝛc. Und je öfter man diese trefflichen Künstler hört — es sind fünf Herren —, um so mehr wird man von ihrem Spiel entzückt. Eines der besten Stücke war das Divertissement „Une Fête à la Cour des Miracles", das, wie es heißt, zum erstenmal im Jahre 1804 in Malmaison zur Aufführung gelangte und dessen Autor unbekannt geblieben ist. Es ist reich an Inspiration und Humor. — Vor wenigen Jahren noch hätte man den Gedanken belacht, ein Konzertprogramm aus nur britischen Komponisten zusammenzusetzen. Mr. F. Hegedüs aber läßt sich nicht spotten, sein Violinkonzert in Aeolian Hall war rein national englisch und er fand ein dankbares Auditorium. Der durch seinen langjährigen Aufenthalt in Deutschland fast germanisierte schottische Pianist Frederic Lamond gewinnt allmählich, aber sicher, auch die Gunst des Londoner Publikums. Eine der sich in die vordersten Reihen der englischen Sängerinnen vorrückende Künstlerin ist Mad. Julia Culp. Eine starke Anhängerschar besitzt auch Emil Sauer (Wien), der, wenn er kommt und spielt, auch siegt. Doch der Raum verbietet es, viele andere, die mit gleichem Erfolge Anerkennung ihres Strebens suchten, auch nur namentlich zu erwähnen. **H. Böning.**

(Fortsetzung der „Kritischen Rundschau" und „Neuaufführungen und Notizen" in den Beilagen.)



Neue Klavierstücke zu zwei Händen.

(l. = leicht, m. = mittel, s. = schwer, ss. = sehr schwer.)

1. Märsche, Tänze und ähnliches.

Onganina, Venezia bella (2 Mk., m.). P. Kraus, Frühlingszauber, op. 220 (2 Mk., m.). Zwei melodiöse, gefällige Walzer. Eine Stufe tiefer stehen die Märsche: Onganina, „Sempre avanti" und Jole von demselben, m. Kraus, „An der Riviera", op. 222 (1.20 Mk), m. und J. F. Wagner, op. 405, Fensterpromenade. Verlag von P. Pabst in Leipzig.

Der Salonmusik nähern sich: Fink, Klänge aus Steiermark, op. 373 (1.20 Mk., l.—m.) und Freude im Hause, op. 367, m. und Bühnert, Phantasie über „Schön ist die Jugendzeit", op. 34, m.—s., letzteres im Verlag von Fritzsche.

Salonwalzer in der Art der valse bleue sind: Valse mignonne von Gutmann, Verlag von Rózsavölgyi (2 Mk., m.). Le bonheur s'effeuille von Grelinger, Verlag von Junne (l.—m.), auch mit Worten als Gesangswalzer erschienen. Princesse lointaine (auch für Violine mit Klavier) von Peberdt im Verlag

von Joubert (2 Mk., 1.—m.). Brillant, sehr wohlklingend und elegant, aber ziemlich schwer ist Pabst, scène de bal, op. 43 (2 Mk.). Verlag Pabst.

2. Salon- und Charakterstücke.

a) Albums.

Zur feineren Salonmusik gehören die Stücke von Bendel, die, nun frei geworden, in zweihändiger Auswahl und Neuausgabe von X. Scharwenka à 1 Mk. bei Breitkopf & Härtel erscheinen. Die Stücke sind m.—s., in der Erfindung ja ziemlich leicht wiegend und man wundert sich billig, daß ein Nur-Salonkomponist in Liszts Tafelrunde geschätzt war. Immerhin wahren sie immer künstlerischen Anstand und sind überaus dankbar. Als brillante Etüden und zur Erholung dürften die früher überschätzten Stücke immer noch sehr gute Dienste leisten.

„Am Klavier" benennt sich eine Sammlung mittelschwerer Klavierstücke, von Kahnt verlegt. Jeder Band ist mit hübschem Titelblatt geziert, enthält über 50 Notenseiten und kostet broschiert nur 1 Mk. Die Sammlung enthält neben den unvermeidlichen Salonstücken à la Badarzewska und manchen, in der letzten Zeit freigewordenen Piecen von Bizet, Bendel u. a. immer einige wertvollere Stücke aus Kahnts Verlag, die noch nicht frei sind und einzeln mehr als der ganze Band kosten würden, z. B. im ersten Bande: Gade, Albumblatt Nr. 1 und Liszts Lied „Es muß ein Wunderbares sein", in Bd. 2 ist Henselts Morgenlied, Liszts „Du bist wie"; aus Bd. 3 ist Henselts „episodischer Gedanke" von Weber, ein Lied Liszts, Mac Dowells Träumerei und Samaras spanischer Tanz hervorzuheben.

Die aufstrebende Edition Tanner veröffentlicht: R. Fricke, op. 9, Tanzidyllen, drei feinsinnige Phantasietänze im 3/4-Takt mit einem weniger gelungenen Intermezzo (2 Mk., m.—s.), noble, natürlich erfundene Stücke in der Art Chopins; ferner P. Faßbänder, Skizzen, op. 11. Zwölf interessante ernste, etwas ungebundene Improvisationen, oft eigensinnig und versonnen (2 Mk., m.—s.).

Natürlich und gesund klingen die fünf Klavierstücke von R. May (Selbstverlag Dresden, Altenbergerstraße 20, 2 Mk., m.—s.) Nr. 2, Frage betitelt, hat nichts „Fragendes", jedenfalls nicht mehr als das „Antwort" betitelte. Nr. 5 benennt sich „Cantate", hier offenbar = gesangvolles Stück.

Feinsinnig geschrieben und leicht zu spielen sind die Stücke des zweiten Heftes von Copassos Kinderleben (Hug, 1 Mk.), weitere hübsche Schilderungen des Kinderlebens enthalten Cl. Beckers „Gedenkblätter", zwei Hefte, Verlag von Steyl & Thomas (1.—m.).

Für unsere lieben Kleinen selbst bestimmt ist: „Buntes Allerlei" von A. Herzog, leichte, vergnügliche und zugleich instruktive Volkslieder und Opernmelodien: zwei Hefte à 1 Mk.; das erste Heft nur im Violinschlüssel (Hug).

Als gute Hausmusik sind auch die fünf Klavierstücke von G. Lewin (2 Mk., Stoll, m.) zu bezeichnen.

Von Fr. Moritz liegt schon wieder ein neues Heft vor: op. 35, vier instruktive Vortragsstücke (1.80 Mk., m.—s.). Diesem Komponisten geht es offenbar leicht von der Feder, aber die Stücke sind frisch erfunden und ansprechend. Nr. 1, Irrlicht, erinnert etwas an Griegs „In der Halle des Bergkönigs".

Das Albumblatt von Wennrich, op. 10, 1 (1 Mk., m.), im Verlag von Ries & Erler, Humperdinck gewidmet, ist erfüllt von Henseltscher Melodiosität und Schwelgerei in Wohlklang; dieselbe Inbrunst zeigt auch W. Hiekels „Frühlingslied" (Kommissionsverlag von Halbreiter in München), während sein „Märchen", das im Kunstwart abgedruckt wurde, sich schlichter gebärdet und durch natürliche Frische erfreut.

b) Verschiedenes.

Russische Tonsetzer: Diese zeichnen sich weniger (als etwa die nordischen) durch nationale Eigenheiten, als durch noblen pianistischen Satz aus, schreiben aber häufig schwer und kompliziert. Zimmermanns Verlag veröffentlicht:

Karpow, op. 1, 4 morceaux, zusammen 3 Mk., auch einzeln (s.), vornehme, wohlklingende Stücke, aber ohne starke Eigenart.

Tanéiew, Valse de concert, op. 32 (s.), elegant, melancholisch.

Liapounow, Mazurka, op. 24 (2 Mk., s.). Das erste Thema ist packend, das zweite mit feinen Doppelgriffen gesucht.

R. v. Wilm ist vielleicht der Abstammung nach Russe, in der Erfindung und im Satz aber international. Das vorliegende „Sans repos", op. 188 Nr. 3 (1.20 Mk., m.—s.), Verlag von Bosworth, ist ein famoses, dem Titel recht entsprechendes Vortragsstück.

Eine verdienstvolle Bearbeitung der Chopinschen Romanze aus seinem Konzert, op. 11, für Klavier allein, hat M. Balakirew in Zimmermanns Verlag erscheinen lassen (2 Mk., ss.).

Des Zusammenhangs wegen sei hier auch eine nicht in jeder Hinsicht gelungene polyphone Bearbeitung des Chopinschen Minutenwalzers von Fülbier (1.50 Mk., s., Verlag von Kothe in Tarnowitz) aufgeführt, jedenfalls eine gute Terzenstudie, wohl durch Rosenthal angeregt. —

Drei nordische Komponisten: Ein frühentwickelter, dem Bilde nach noch sehr junger Komponist, ist J. Langgard. Seine zwei im Verlag von Hansen erschienenen Stücke: Sommertag und Sarabande nehmen durch Wohlklang und Stimmung für sich ein. Bedeutender ist Borresens op. 6, Polonaise, op. 10, Frühlingslied und Scherzo (Hansen, m.—s.), kräftige und originelle Stücke.

Ein anderer nordischer Tondichter, J. Haarklou, veröffentlicht im Verlag von Hals in Christiania drei ernste, oft seltsame, pathetische Oktavenstudien, op. 24 (m.—s.). Nacheinander, „quasi Sonata" gespielt, würden sie trotz ihrer Eigentümlichkeit zu gleichartig anmuten und ermüden.

Gleichfalls immer in Oktaven bewegen sich die zwei Präludien von S. Salomon, op. 23 (3 Mk., s.), Selbstverlag. Es sind leidenschaftlich dahinstürmende, düstere Stimmungsbilder nach Worten von A. Poe.

In Schumannscher Art, stimmungsvoll und empfunden sind die drei Stücke von A. di Nordo: Ballade (1 Mk., m.), Notturno (1 Mk., m.—s.) und Romanze (2 Mk., m.—s.), Verlag von Simon.

Ebenfalls Schumannschen Klaviersatz zeigt L. Pabsts Windesrauschen, eine melodiöse Konzertetüde, op. 44 (1.50 Mk., m.—s.), Verlag von Pabst.

Vier sympathische, lichtvolle Stücke hat W. Niemann in seinem op. 5 unter dem Titel „Pastellbilder" vereinigt (à 80 Pf. bis 1.20 Mk., m.—s.), Verlag von Heinrichshofen. Auch die linke Hand findet darin Berücksichtigung. Einige davon erschienen zuerst als Musikbeilage dieses Blattes.

Nicht übel ist der Trauermarsch op. 57 von Fr. Moritz (1 Mk., m.), Verlag von Pabst. Das erste Thema ist nicht unbedeutend, aber sehr kurz. Das Trio ist weniger tief, dem Chopinschen nachgebildet.

Bei den Kompositionen von Wille-Helbing, op. 10—14, m.—s., Verlag von Liebers, und Cormanns op. 1, Jabal, Jubal und Thubalkain (m.), und op. 2 Scherzo (m.—s.), Verlag Schellenberg, ebenso bei den zahlreichen vorliegenden neuen Werken von August Weiß, op. 30—31, 71 und 76 (s.), Verlag von Schuberth resp. Breitkopf & Härtel, zeigt sich viel Gesuchtheit, Sprunghaftigkeit, Mangel an klarem Fluß und an Melodiosität und Harmonie. Am leichtesten ist op. 65 (1.—m.), sechs hübsche Charakterstücke in drei Heften von A. Weiß. Auch die Phantasie Fis dur von Grodiß (2.50 Mk., s.) Verlag Becher, Breslau, und die von Jentsch, op. 18, ss., Verlag von O. Junne, läßt man sich lieber im Konzert oder zu Haus von einem Virtuosen vorspielen.

Dankbar kann man auch den Sylphentanz, op. 42, von Jentsch (1.50 Mk., s.) nicht heißen. Die letzterwähnten Stücke sind mehr für Virtuosen berechnet, gewöhnliche Spieler dürften daran erliegen; das muß gesagt werden, so bedauerlich es auch ist, daß der zum Teil ernste und bedeutsame Gedankeninhalt der Stücke einem größeren Publikum verschlossen bleiben muß. C. Knayer (Stuttgart).

Kunst und Künstler.

— Erinnerungen an Michael William Balfe. (Zum 15. Mai.) Fünfundzwanzig Jahre lang beherrschte Balfe die englische Opernbühne. 27 Opern hat er seinem Lande geschenkt, voll blühender, leicht sanglicher Melodien, die man jahraus jahrein noch hört, und das Volk hat namentlich seine „Zigeunerin" (The Bohemian Girl) in das Herz geschlossen. Damit ist auch ziemlich alles gesagt, was man Lobenswertes von Balfe sagen kann. Er war ein Meister der Melodie, dem es nicht darauf ankam, dem dramatischen Ausdruck Rechenschaft zu tragen. Sein Ehrgeiz trieb ihn dazu an, ein volkstümlicher Komponist zu werden. Es ist ihm in reichem Maße gelungen. Geboren zu Dublin am 15. Mai 1808, zeigte Balfe schon im frühesten Kindesalter Spuren von bedeutender musikalischer Begabung. Als junger Mann fand er Aufnahme als Geiger in dem Orchester des Drury-lane-Theaters in London und arbeitete rüstig an seiner Ausbildung. Vom Kampf des Lebens hat er nichts kennen gelernt. Stets von einflußreichen, wohlhabenden Gönnern umgeben, stieg er von Stufe zu Stufe, von Erfolg zu Erfolg. Graf Mazzara nahm ihn mit nach Rom und stellte ihm die Mittel zur weiteren Ausbildung zur Verfügung. In Paris machte er die Bekanntschaft Cherubinis, der ihn gern als Schüler behalten hätte. Nach einem einjährigen Studium in Rom führte er in Mailand sein erstes größeres Werk auf, das Ballett „La Perouse". Der Bankrott des Theaterleiters trieb ihn nach Paris, wo er durch Cherubini mit Rossini bekannt wurde, und wo ihm ein reicher Bankdirektor namens Gallois 10 000 Franken übergab, damit er auf den Rat Rossinis bei Bordogni Gesang studieren könnte. Balfe trat mit solchem Erfolg als Figaro in dem „Barbier von Sevilla" auf, daß er in Paris eine feste Anstellung erhielt und an der Seite von Größen wie die Sontag, Malibran, Graziani und Donzelli auftrat. Durch Ueberanstrengung gezwungen, seine Gesundheit wiederherzustellen, reiste er mit Unterstützung eines reichen Freundes nach Italien, lernte Giulia Grisi in ihrer Mädchenblüte kennen und heiratete die deutsche Sängerin Lina Roser. In Italien schrieb Balfe mehrere Opern, die sämtlich mit Erfolg aufgeführt wurden. Im Jahre 1835 siedelte er nach England über, und nun folgte Oper auf Oper in unermüdlicher Schaffenskraft, aber ohne jene Selbstkritik, die zum Erfolg eines Meisterwerkes so notwendig ist. Im Jahre 1864 kaufte er in der Grafschaft Hertford ein Landgut und beschäftigte sich

fortan mit Musik und Landwirtschaft, bis ihn im Jahre 1870 der Tod abrief. Es leben noch manche, die Balfe persönlich gekannt haben, und die sich mit Freuden seines liebenswürdigen Charakters erinnern. Fritz Erckmann (Alzey).

— Bachiana. Für das Bach-Museum sind neuerdings eine Anzahl wertvoller alter Blas- und Streichinstrumente geschenkt bezw. erworben worden. Es besteht die Hoffnung, daß es in nicht allzuferner Zeit gelingen wird, die geplante Sammlung aller (?) zu Bachs Zeit gebräuchlichen Musik-Instrumente zusammenzubringen. — In Wiesbaden hat sich ein neuer Bach-Verein gebildet, der sich in erster Linie die Pflege und Einführung der Bachschen Kirchenkantaten zur Aufgabe machen will. — „Württembergischer Bach-Fonds" nennt sich ein in der Bildung begriffenes Unternehmen in Stuttgart, das ebenfalls die Pflege der für Chor, Soli und Orchester komponierten Kirchenkantaten Joh. Seb. Bachs fördern und hauptsächlich durch gelegentliche Einfügung in außerordentliche Gottesdienste ihrem eigentlichen Zweck zuführen will. Daß es der größten Anstrengungen bedarf, um gerade die Kantaten populärer zu machen, gehört auch zu den Unbegreiflichkeiten unseres Musiklebens. Von diesen Unternehmen, die hoffentlich gedeihen, wird noch zu reden sein.

— Von den Konservatorien. Das Musikinstitut in Koblenz hat die Feier seines 100jährigen Bestehens begangen. Als Dirigenten waren im Laufe der langen Zeit nach der Gründung durch den Staatsprokurator Joseph Andreas Anschütz tätig dessen Sohn Karl, Joseph Lenz, Max Bruch, Rafael Maszkowski, Konrad Heubner. Jetzt steht an der Spitze Generalmusikdirektor Willem Kes. Der erste Tag des dreitägigen Jubiläums-Musikfestes wurde nach einem Prologe, der die Macht der Musik pries, eingeleitet durch die Bachsche Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme". Es folgte die dritte Symphonie von Beethoven, ausgeführt durch das auf mehr als hundert Mitglieder verstärkte Orchester unter der Leitung des Herrn Kes. Weiter schloß sich die „Missa solemnis" an. Das Violinsolo im Benedictus spielte Prof. Marteau. Am zweiten Tage kamen die neueren Meister zu Gehör, zuerst Richard Strauß mit der „Sinfonia domestica". Es folgten je zwei Lieder von Weingartner und Wolf, vorgetragen von Dr. Wüllner. Henri Marteau spielte Brahms' Violinkonzert, Frl. Philippi sang vier Lieder von Schubert, den Schluß des Abends bildeten Szenen aus „Parsifal". Der dritte Tag brachte u. a. die erste Szene des ersten Aktes der Oper Gunlöd von Cornelius in der Konzertbearbeitung von Mottl, das Hexenlied von Schillings und den Kaisermarsch von Wagner.

— Volksbibliotheken. Die Münchner musikalische Volksbibliothek ist durch Schenkung ihres Begründers in den Besitz der Stadt übergegangen. Das dauernde Fortbestehen des Instituts ist jetzt gesichert: die Unterhaltungskosten usw. werden fortan teils durch die Stadt, teils durch eine weitere Stiftung des Begründers bestritten. Leiter bleibt nach wie vor Dr. Paul Marsop, stellvertretender Leiter Lehrer Hörmann. Die Frequenz gestaltete sich im abgelaufenen Winter außerordentlich stark; auch ist der Bestand an Musikalien und Büchern wiederum ansehnlich gewachsen.

— Die Görlitzer Stadthalle, in der die bekannten Musikfeste stattfinden sollten, ist, wie aus den Zeitungen bekannt, eingestürzt, wobei leider auch Menschenleben — 5 Arbeiter — vernichtet wurden und eine Reihe schwerer Verletzungen vorkamen. Der Baumeister ist der namhafte Architekt Sehring in Charlottenburg, der u. a. das Theater des Westens in Berlin gebaut und die Villa Borghese in Rom, das Heim der dort studierenden deutschen Maler, ausgestaltet hat. Nach den Nachrichten, die zurzeit vorliegen, ist Sehring in Görlitz verhaftet worden.

— Jubiläum. Die Wiener Singakademie, die eine Zeitlang unter der Leitung Johannes Brahms' stand, hat das Jubiläum ihres 50jährigen Bestandes gefeiert.

— Neue Beethoven-Literatur. Der Artikel in Nr. 15 ist mit Bezug auf die Thayer-Deiterssche Beethoven-Biographie dahin zu ergänzen, daß der 4. Band bereits vor mehreren Monaten erschienen ist und der 5. binnen weniger Wochen erscheinen wird. Wir kommen auf die Biographie, wie schon angedeutet, in einem zweiten Aufsatze besonders zu sprechen.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen und Ernennungen. Dr. Ludwig Wüllner ist von der Königlich Schwedischen Akademie der Musik in Stockholm zum Mitglied ernannt worden. Weiter ist dem Sänger während einer Manfred-Aufführung in Kassel das Ritterkreuz I. Klasse vom Hausorden Albrechts des Bären vom Herzog von Anhalt verliehen worden. — Dem Seminarlehrer K. Walter in Montabaur, Diözesan-, Orgelbau- und Glocken-Inspektor für das Bistum Limburg, ist in Anerkennung seiner Verdienste um die Pflege der Kirchenmusik und die Erforschung ihrer Geschichte von Sr. Heiligkeit Papst Pius X. das Ehrenkreuz Pro ecclesia et pontifice verliehen worden. — Bei der Wiederholung der Bachschen Matthäuspassion als Volkskirchenkonzert in Sondershausen ist der Sänger des Evangelisten, Georg Grosch von der Dresdner Hofoper, für seine ausgezeichnete Leistung vom Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen zum Kammersänger ernannt worden. — Dem Hofmusikalienhändler W. Stomps in Luxemburg ist der Adolf-Orden 4. Klasse verliehen worden. B.

— Hofoperndirektor Felix Weingartner hat eine Berufung als Direktionsmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde angenommen.

— Prof. Siegfried Ochs tritt Ende der Konzertzeit von seinem Posten als Dirigent des Rühlschen Gesangvereins in Frankfurt a. M. zurück. Sein Nachfolger wird Prof. Schwickerath (Aachen).

— Der königliche Musikdirektor Prof. Theodor Krause, als Komponist, als Dirigent und Musikschriftsteller bekannt, hat in Berlin den 75. Geburtstag gefeiert. Krause ist langjähriger Dirigent des Kirchenchors von Sankt Nikolai und Sankt Marien, den er selbst begründete. Bis zum vergangenen Jahre wirkte er auch als Lehrer am akademischen Institut für Kirchenmusik. Den Gesangunterricht der Schule bereicherte er durch die sogen. Wandernote.

— Prof. William Wolf, Chordirigent einer Berliner Synagoge, hat die Feier seines 70. Geburtstages begangen. Gebürtiger Breslauer, kam Wolf frühzeitig nach Berlin. Er besuchte anfangs das Stern-Marx-Kullaksche Konservatorium und später die Kullaksche „Neue Akademie der Tonkunst". Ein Handübel verschloß dem jungen Pianisten, der sich nun der Forschung und dem Lehrberufe zuwandte, die Virtuosenlaufbahn. Seit 25 Jahren liest Wolf an der Humboldt-Akademie musikwissenschaftliche Kollegs, die er mit demonstrativen Klaviervorträgen wirksam zu verbinden weiß; seit geraumer Zeit unterrichtet er auch Musik und synagogale Liturgie am Lehrerseminar der Berliner jüdischen Gemeinde. Als Schriftsteller ist er mit Betrachtungen über Glucks „Orpheus", Beethovens „Missa solemnis", „Unhörbares in der Musik" aufgetreten. Eine Folge von vortrefflichen Aufsätzen erschien bei Carl Grüninger in Stuttgart. Wolfs Lebenswerk ist die zweibändige „Musikästhetik" (Stuttgart, Verlag von Carl Grüninger), die in gemeinfaßlicher Sprache die Probleme der musikalischen Logik, der Formen und Erscheinungen des Tons, des Rhythmus, der Melodie, der Vielstimmigkeit, der Klangfarbe usw. erörtert. Wolfs Untersuchungen zeugen von philosophischer Durchbildung und — ein Vorzug, dessen Fehlen die Bedeutung so vieler musikästhetischer Lehrmeinungen herabmindert — von reicher praktischer Erfahrung. In dem gleichen Jahre, wo dies bekannte Werk erschien, wurde William Wolf auch zum königl. preußischen Professor ernannt.

— Professor Felix Schmidt, Dirigent des Berliner Lehrergesangvereins, hat am 11. Mai seinen 60. Geburtstag gefeiert. Den Berliner Lehrergesangverein leitete er seit dessen Bestehen, nunmehr 21 Jahre. Professor Schmidt ist auch Mitarbeiter an dem kaiserlichen Volksliederbuch für Männerchöre.

— Wir müssen unseren Lesern die betrübende Mitteilung machen, daß unser ständiger Mitarbeiter, Dr. Georg Münzer in Berlin nach kurzem schwerem Nervenleiden in noch nicht vollendetem 43. Lebensjahre gestorben ist. Der Verstorbene, ein geborner Breslauer, hat sich als Musikschriftsteller und Historiker in bemerkenswerter Weise hervorgetan. Seine Marschner-Biographie, seine in einem umfangreichen Werke niedergelegten Forschungen über die Meistersinger-Zunft, sein Musikroman „Wunibald Teinert", sowie der demnächst erscheinende „Märlecantor" geben Zeugnis von der wissenschaftlichen und dichterischen Bedeutung des Verstorbenen. Manuskript geblieben sind die zahlreichen Kompositionen Georg Münzers, eine Violinsonate, ein Horntrio, Lieder usw. Kenner der Kompositionen bemerken, daß sich hier auch musikalisch ein gestaltungskräftiges, tief und eigen empfindendes Talent ausspricht. Vor allem ist es aber der Musikroman „Wunibald Teinert", der, als ein Novum der Romanliteratur, Münzers Namen lebendig zu erhalten bestimmt scheint, wie er anderseits von der zweifellosen Begabung des Verfassers auf diesem Gebiete Zeugnis ablegt und ihn in die Reihe der „Humoristen" stellt. Den Lesern der „Neuen Musik-Zeitung" hat sich Georg Münzer, wie uns aus Zuschriften bekannt wurde, durch seine „Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke" außerordentlich beliebt gemacht. Die Redaktion hatte deshalb mit ihm auch wegen der Fortsetzung der Artikelserie über Beethovens Symphonie hinaus (ein Akt aus einem Musikdrama Wagners, eine Brahms-Symphonie, eine symphonische Dichtung von Richard Strauß) bereits abgeschlossen, als kurz darauf die Todesnachricht eintraf. — Wir verlieren in Georg Münzer einen ebenso begabten, treuen, zuverlässigen Mitarbeiter, der nicht leicht zu ersetzen sein wird, wie einen auch in persönlichen Beziehungen vortrefflichen Menschen, dessen Andenken wir in Ehren halten werden.

— Die geschätzte Sängerin und Gesanglehrerin Frau Anna Lankow ist in Bonn gestorben. Zu Hans von Bülow stand Frau Lankow längere Zeit in Freundschaftsbeziehungen; wie die „Signale" mitteilen, werden sich etwa fünfzig unveröffentlichte Briefe Bülows in ihrem Nachlaß finden. Darunter einige hochinteressante aus seiner Hannoverschen Zeit.

— In Paris ist am 8. Mai der Bühnendichter Ludovic Halévy im Alter von 74 Jahren gestorben. Halévy war am 1. Juli 1834 zu Paris geboren und schrieb allein oder in Gemeinschaft mit anderen (besonders Henri Meilhac) Textbücher zu Operetten, für die Offenbach meistens die Musik lieferte; ferner Vaudevilles, Lustspiele und Sittendramen. So verfaßte er u. a. „Orphée aux enfers" (1861), „La belle Hélène" (1865), „Barbe bleue" (1866), „La grande duchesse de Gerolstein" (1867), weiter für Lecocq das Textbuch zum „kleinen Herzog" und für Bizet den „Docteur Miracle". Seit 1884 war Halévy, ein Neffe des Komponisten der Jüdin, Mitglied der Akademie.

Schluß der Redaktion am 9. Mai, Ausgabe dieser Nummer am 21. Mai, der nächsten Nummer am 11. Juni.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

Volkslied-Nummer.

XXIX. Jahrgang.
Nr. 17.

Stuttgart-Leipzig
11. Juni 1908.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Das Volkslied und seine Beziehung zur Kunstmusik.

Von Professor Dr. **Fritz Volbach** (Tübingen).

Das Volkslied ist die Seele des Volkes, seine klingende, tönende Seele. In ihm liegt aber auch der Keim, aus dem das ganze Gebäude unserer Kunst hervorgesprossen ist; es ist der Urquell, aus dem sie geboren und zu dem sie in ihrer höchsten Vollendung wieder hinstrebt. Sehen wir von der altklassischen Zeit ab, von deren Musik wir in der Tat uns doch keine rechte Vorstellung machen können, so ist die älteste Kunstmusik, die bis heute sogar lebendig geblieben, der gregorianische Gesang. Wir wissen heute, daß der große Papst Gregor diese wunderbaren Gesänge nicht alle direkt selbst komponierte, sondern daß seine Tätigkeit mehr die eines Ordners und Sammlers war, was nicht ausschließt, daß er auch selbst als ganz hervorragender Kenner der Kunst schöpferisch dabei wirkte. Wie verfuhr nun Gregor bei seinem Werke? Daß er plötzlich eine neue und bis dahin unbekannte Kunst gewissermaßen aus dem Boden stampfte, ist unsinnig anzunehmen. Auch auf die alte klassische, griechische Musik konnte er nicht zurückgreifen und sie neu erstehen lassen, denn die Praxis dieser war damals längst verloren gegangen. Nahe liegt es auch, an die hebräische Musik zu denken, und hier den Quell zu suchen. Es ist auch nicht ausgeschlossen, daß in den gregorianischen Gesang einzelne Melodien der Juden übergegangen sind, aber eine wirkliche Beeinflussung von dieser Seite ist doch gänzlich ausgeschlossen. Wollte Gregor für seine Gesänge Verbreitung und Popularität beanspruchen, so mußte er sich in ihnen naturgemäß auf die Musik seiner Zeit, wie sie ihm in die Ohren klang, stützen; so nur hatte er die Gewähr, daß seine Lieder dem Volke verständlich und lieb werden konnten. Auf die Volksmusik mußte er sich stützen, und Gregor war weitsichtig genug, diesen Weg einzuschlagen. Wie dieser beschaffen war, können wir allerdings nur vermuten. Von einer ausgesprochen römischen Musik, die sich in steter Folge aus der der alten Zeit fortentwickelt, können wir nicht reden. Seit Jahrhunderten war Italien und vor allem Rom von allen möglichen Völkern überschwemmt worden, und durch die Völkerwanderung hatte sich ein ganzer Strom von Nordländern dorthin ergossen und Charakter und Sitten der Römer mit neuen Elementen durchsetzt und verändert. Neben allen andern hatten besonders die sangesfreudigen Germanen ihre Lieder mitgebracht. Wie das ja auch sonst geschieht, lockte gerade das Fremdländische zur Nachahmung, und so haben damals neben einheimischen auch eine Menge gotischer und andere germanische Melodien in Rom im Munde des Volkes geklungen, wie auch solche anderer Völker. Mit Recht behauptet daher auch P. Wagner, einer der ersten Kenner des gregorianischen Gesanges, diese Tatsache, und fährt fort: „ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß die zur Zeit der Völkerwanderung in den Süden eindringenden nordischen Völker nicht ohne Einfluß auf den liturgischen Gesang in Italien und anderswo geblieben sind.“ * Er bringt auch einen interessanten Beweis für seine These, indem er auf zwei alte Gesänge hinweist, die dem sogen. mozarabischen Ritus entstammen, ein Pater noster und ein Gloria. Beide sind auf die Tonreihe (c, d) e, g, a, h aufgebaut, entbehren also durchaus der Quart. Diese Tonreihe ist aber das Charakteristische der sogen. schottischen Leiter, und nordischen Ursprungs. (Als Beispiel eines auf dieser Leiter beruhenden schottischen Liedes nenne ich das bekannteste: „Des Sommers letzte Rose“. Singt man dieses Lied in c, so fehlt durchweg die Quart f.) Wie sie nach Spanien gekommen, ob durch die Goten oder andere Stämme, die in der großen Wanderungszeit die iberische Halbinsel durchzogen, wer will es sagen? Jedenfalls weist aber ihre Spur nach dem Norden hin**. Die Leichtigkeit, mit der später das altdeutsche Volkslied in Form und Gestalt, Melodik und Akzent wieder an den gregorianischen Choral anknüpft, zeigt ebenfalls, daß in letzterem Elemente stecken mußten, die dem Deutschen schon früher geläufig und vertraut waren. Was der Deutsche so der Kirche einst geschenkt hatte, im Volkslied erhielt er es nachher in veredelter Gestalt zurück.

* Siehe P. Wagner: Einführung in die Gregor. Melodien. Freiburg 1895. S. 16.

** Ebenda S. 20 ff.

Dem Volkslied tritt in Deutschland neben dem gregorianischen Gesang zum erstenmal ein selbständiges Kunstlied entgegen in den Liedern der Minnesänger, der ritterlichen Poesie. Viel enger als das Volkslied schließen sie sich an den liturgischen Gesang an, ohne aber je dessen Schönheit und Feinheit der Linien auch nur annähernd zu erreichen, und ohne die natürliche Innigkeit und Herzlichkeit des Volksliedes und seine Selbständigkeit trotz der gleichen Anlehnung. Doch, wie man in den Gedichten eines Walters von der Vogelweide z. B. häufig einen volkstümlichen Zug verspürt, so glaubt man doch auch zuweilen in den gezierten und gespreizten Ritterweisen einen leisen seelenvollen Klang, wie er im Volkslied uns umfängt, zu vernehmen. Das gilt auch für die handwerksmäßige Weiterbildung dieser Kunst im Meistergesang, nur in noch weit geringerem Maße.

Erst mit seiner herrlichen Blütezeit im 15. und 16. Jahrhundert gewinnt das Volkslied sichtbaren und bedeutenden Einfluß auf die Kunstmusik. Wie man den gregorianischen Gesang in seinen Melodien zur Grundlage des mehrstimmigen Kunstwerkes machte, indem man ihn als Cantus firmus in den Mittelpunkt stellte, während alle übrigen Stimmen gewissermaßen den in ihm liegenden Gedanken eindringlich zu interpretieren hatten, so setzte man bald in demselben Sinne an Stelle der gregorianischen Melodie das Volkslied als Cantus firmus in geistlichen Werken, Messen und Motetten. Das geschah besonders bei den Niederländern. Daneben sehen wir aber auch bereits das Volkslied selbständig zum mehrstimmigen weltlichen Kunstlied erblühen. Noch erscheint es als Cantus firmus im Tenor in reicher Polyphonie umrankt von den übrigen Stimmen. Keiner der großen Meister dieser Zeit ist am Volkslied vorübergegangen, von den meisten besitzen wir eine Fülle derartiger Bearbeitungen, vor allem von dem größten: Orlandus Lassus. Neben den Niederländern, die sehr viel zu deutschen Texten und Melodien griffen, wie Ivo de Vento (Die Brünnlein, die da fließen) und J. Regnard (Venus du und dein Kind), sind es dann besonders deutsche Meister, die auf dem Kunstliede aufbauen, wie Lechner, Nic. Zang usw. Was alle die Werke dieser Art und dieser Zeit auszeichnet, ist meist ein kerngesunder, echt deutscher Humor, aber auch an Innigkeit und Gemüt fehlt es nicht. Charakteristisch ist bei allen das Streben nach Tonmalerei, die bei Komponisten wie Gombert oder Crequillon so weit geht, daß sie mit ihren vielstimmigen Gesangstücken ganze Schlachtgemälde mit Kanonendonner und Musketenschüssen oder Jagden malen, ja sogar eines dieser Bilder stellt uns das Leben eines Hühnerhofs in humoristischer Weise dar. Nach und nach weicht man von der starren Regel und legt den Cantus firmus, das Volkslied, auch in die Oberstimme, so daß sie wirklich als Melodie erscheint, die übrigen Stimmen aber befleißigen sich größerer Einfachheit, ohne jedoch ihren polyphonen Charakter direkt aufzugeben.

Nach einer Richtung hin wurde die Sitte, das Volkslied als Cantus firmus zu verwenden, von ganz besonderer Bedeutung. Das Volkslied ist in seinem Charakter durchaus national. Indem man es so zum Mittelpunkt des Kunstwerkes erhebt, erhält dieses selbst nationalen Charakter; erst von diesem Augenblick an können wir von einer eigenen, deutschen Kunstmusik sprechen. Noch muß ich einen Meister nennen, bei dem der volkstümliche Zug besonders schöne Blüten getrieben: Hans Leo Haßler. An echt deutscher Innigkeit des Gemüts kommt ihm kein anderer gleich. — —

Wir treten ein in die große Zeit der Reformation. Auch Luther war gezwungen, seiner Kirche Lieder zu geben, wie einst Gregor, und wie jener wählt er einen Weg, den einzigen, der zum Ziele führen konnte, indem er an das Herz des Volkes sich wendet. Er weiß es, wie das Volk seine Melodien liebt und an ihnen hängt. Da aber in dem neuen Kultus das ganze Volk zum Priester wird und stets gemeinsam seine Stimme zum Höchsten erhebt, so konnte er die Lust und Freude am Gesang in der Kirche durch nichts mehr fördern, als dadurch, daß er die ihm lieb gewordenen Weisen des Volksliedes übernahm und ihnen geistliche Texte unterlegte. Die Zahl der so ins Geistliche übertragenen Volkslieder ist sehr groß, ich erwähne hier als Beispiel nur den schönen Choral „Nun ruhen alle Wälder", dessen Melodie dem Liede „Innsbruck, ich muß dich lassen," entnommen, und den ergreifenden Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden" mit der Melodie des gemütvollen Haßlerschen Liebesliedes: „Mein Gemüt ist mir verwirret". So wird der Choral in seinem innersten Wesen ein echt deutsches Kunstgebilde, weil aus ihm die Seele des deutschen Volkes direkt zu uns spricht. Denselben Geist aber, den diese Volkslieder-Choräle tragen, atmen auch die frei und neu komponierten dieser Zeit und darum werden sie zum Teil direkt zu Volksliedern, wie das gewaltige Kriegslied: „Ein' feste Burg ist unser Gott". Wie durch die Reformation der deutsche Geist wiedergeboren wurde, das ist nirgends sichtbarer als in unserer Kunst, hier findet er seine stärkste Ausprägung. Das Bedürfnis nach künstlerischer Gestaltung des Kultus, wie es in der alten Kirche so Gewaltiges, Unerreichbares geschaffen, trat auch in der neuen bald hervor. Neben dem Volksgesang sollte auch der Kunstgesang mitwirken, den Gottesdienst selbst in die Sphäre der Kunst zu erheben. Das konnte aber nur auf dem so gewonnenen Standpunkt geschehen. Nur aus diesem Geiste des Volkes heraus durfte und konnte sich nun eine neue Kunst entwickeln. Interessant ist es, zu sehen, wie der bedeutende niederländische Komponist Clemens non Papa dabei verfährt. Er hat eine ganze Sammlung dreistimmiger Psalmen hinterlassen, die alle als Cantus firmus ein Volkslied in sich bergen. Auf diese Art sind uns übrigens auch eine ganze Reihe alter Volkslieder, wenigstens in ihrer Melodie, erhalten geblieben. Auch in Deutschland findet die geistliche Kunstmusik auf Grund des Volkslieds und Chorals reiche Pflege. Aber alle diese Arbeiten verschwinden für uns in dem Augenblick, in dem der gewaltige Joh. Seb. Bach die Führung der Kunst übernimmt. Der mächtige Glanz seines Genies überstrahlt alles. Die Seele seiner Kunst aber ist der deutsche Choral; aus ihm ist der Riesenbau in seiner strahlenden Schönheit entsprossen, an ihm rankt er sich empor. Das Urdeutsche, was wir aus Bachs Tönen empfinden, im Choral, dem geistlichen Volksliede, hat es seine Wurzel, eine neue, klingende Welt läßt er aus ihm erstehen, eine Welt wunderbarster, ergreifendster Schönheit. In tiefem, innerlichen Schauen erkennt und fühlt er das geheimnisvoll Göttliche, welches in diesen schlichten Weisen wohnt, denselben göttlichen Geist, den wir fühlen, wenn wir, des Lebens Misere vergessend, über uns des grünen deutschen Waldes Rauschen vernehmen, denselben, der uns umfängt, wenn wir einsam im Boote auf dem weiten Meere weilen, wenn der Sonne Feuerball aus den lodernden Fluten steigt; der aus des Kindes reinem Auge zu uns spricht, der uns zuteil wird, wenn wir selbst werden wie diese Kleinen, zurückkehrend zur Natur, die freche Mode uns verhüllt. So erhebt Bachs Kunst das Menschliche in die Sphäre des Göttlichen, indem sie die tiefe, herrliche Schönheit dieser Seele in ihrer ganzen natürlichen Klarheit erschaut, und sie verklärend offenbart und sie von dem strahlenden Glanz der göttlichen Schönheit übergießen läßt. Wo wir in den Werken Bachs hinschauen, überall steht der Choral im Mittelpunkt, bald einfach und schlicht, angetan mit dem wunderbaren Kleide Bachscher Harmonik, bald als Cantus firmus als Mittelpunkt eines unbegreiflich kunstvollen Stimmengebäudes. Alles aber, was ihn umgibt, dient dazu, den Geist, der in ihm wohnt, lebendig zu machen und zu vergöttlichen. Dieses Sehnen nach dem Göttlichen aber läßt ihn dabei hinabtauchen in die Tiefen der Innerlichkeit und enthüllt ihm in mystischem Schauen das Wesen der Dinge, die ideale Wirklichkeit dieses Wesens, wie sie verborgen hinter der Erscheinung thront. Das ist ein entschieden deutscher Zug, dieses Sehnen nach jener Welt des Ideals, dieses Träumen und Sehnen nach dem Unendlichen, Geheimnisvollen, Göttlichen. —

Der Geist, der so in die deutsche Kunst eingezogen, ließ sich nicht mehr bannen. Zwar tritt in der Folgezeit die direkte Verwendung und Bearbeitung des Volksliedes zurück, aber

Haydns und Mozarts Kunst ist ganz aus diesem Geist geboren, ihre Melodien atmen den Duft des Volksliedes, auf das sie sich auch in der Form und Bildung oft stützen. Ihre Kunst ist im edelsten Sinne eine volkstümliche und darum muten uns so viele ihrer Melodien als Volkslieder direkt an, und leben als solche im Munde des Volkes.

Im höchsten idealen Sinn gilt aber das von Beethoven. Nicht nur, daß aus seinen Werken oft das Volkslied selbst hervorsprudelt wie kristallener Quell, seine ganze Kunst strebt in ihrem letzten, höchsten Ideal danach, sich zum Volksliede, zum Liede der Menschheit zu verdichten, zur Urkunst zu werden. Das erreicht er in dem Werke, in dem er das neue Evangelium der Menschheit verkündet: der IX. Symphonie. In dem Augenblick, in dem Beethoven das erlösende Wort gefunden, das Wort „Freude", das erlösende Wort der ganzen Menschheit, da besitzt er auch schon die Weise dazu, jene Urmelodie, die wie von Ewigkeit her zu sein scheint, die Melodie des Volksherzens, nach der er gerungen und sich gesehnt. „Nie", sagt Rich. Wagner von ihr, „hat die höchste Kunst etwas künstlerisch Einfacheres hervorgebracht als diese Weise, deren kindliche Unschuld, wenn wir zuerst das Thema im gleichförmigsten Flüstern von den Baßinstrumenten des Saitenorchesters im Unisono vernehmen, uns wie heilige Schauer anweht. Sie wird nun der Cantus firmus, der Choral der neuen Gemeinde, um welchen, wie um den Kirchenchoral S. Bachs, die hinzutretenden harmonischen Stimmen sich kontrapunktisch gruppieren und nichts gleicht der holden Innigkeit, zu welcher jede neu hinzutretende Stimme diese Urweise reinster Unschuld belebt, bis jeder Schmuck, jede Pracht der gesteigerten Empfindung an ihr und in ihr sich vereinigt, wie die atmende Welt um ein endlich geoffenbartes Dogma reinster Liebe." —

Man kann nicht vom Volksliede reden, ohne an den Meister zu denken, dem Richard Wagner einst die herrlichen Worte ins Grab nachrief: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als du! Wohin dich auch dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend zarten Fasern an das deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte, wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimat lauscht." Es ist Karl Maria von Weber. Wie er aber diesen Volkssagen und Märchen lauscht, da werden die Gestalten in ihm lebendig, sie umringen ihn und führen ihn mit fort in den grünen Waldesdom, lassen ihn das geheimnisvolle Lied verstehen, das der Wind in der Tannen Wipfel rauscht, und der murmelnde Bach zu ihm spricht, und hin in die dunklen Schluchten führen sie ihn, wo verborgen jene Gestalten hausen, die einst in uralter Zeit in Walhall wohnten und dem Christengott weichen mußten, jene Gestalten, von denen abends die Amme den lauschenden Kindern erzählt, vom ewigen Jäger — und draußen vor dem Fenster heult der Wind, und biegt die Wipfel der Bäume zur Erde, und furchtsam und gruselnd, und doch wohlig stecken die Kinder das Köpfchen unter die Decke. Der ganze Freischütz ist eigentlich ein großes Volkslied, ganz aus des Volkes Seele geboren. „Das Volk selbst ist," um ein Wort Jakob Grimms anzuwenden, „der Dichter; der Sänger aber, Weber, nur der Mund der Sage." Soll ich nun noch von den begeisterten Freiheitsliedern sprechen, aus deren Klang die deutsche Jugend nicht nur damals, als es hieß, das schmähliche fremde Franzosenjoch zu brechen, sondern auch heute stets neue Begeisterung trinkt für Ehre und Vaterland, dem Schwertlied, Lützows Jagd usw. usw.?

Wir kommen zu dem Meister, der unsere Zeit geschaffen und beherrscht, zu Richard Wagner. Was von Webers Freischütz gilt, es gilt ebenso von Wagners Tannhäuser. Aber auch seine ganze übrige gewaltige Kunst ist in ihrem tiefsten Wesen eine volkstümliche, im Sinne Beethovens. Wie jener ringt er nach der Urmelodie und auch er findet sie in jenen elementaren Leitmotiven, die den Kern seiner Werke bilden. Doch das näher zu erörtern, behalte ich mir für eine andere Gelegenheit vor. „Das Volkstümliche ist," so sagt er selbst, „von jeher der befruchtende Quell aller Kunst gewesen." Dieses Wort muß auch uns Richtschnur sein und bleiben, soll die hehre deutsche Kunst blühen und gedeihen. Das kann sie nur, wenn sie den nationalen Boden nicht verläßt, wenn sie im schönsten Sinne eine Volkskunst bleibt, wenn sie im Volksgemüt wurzelt, denn:

„Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft,
Die halte fest mit deinem ganzen Herzen!"



Das Denkmal Johann Sebastian Bachs in Leipzig.
Modelliert von Karl Seffner. Enthüllt am 17. Mai 1908. (Text siehe S. 378.)



Wie soll man Volkslieder bearbeiten?

Von Dr. **Roderich von Mojsisovics** (Leipzig).

Es ist schon öfters und nicht mit Unrecht unsere gegenwärtige Musikepoche mit dem Höhepunkte der Entwicklung der niederländischen Musik im Ausgange des 15. Jahrhunderts verglichen worden. Heutzutage wie damals ein Ueberwuchern technischer Probleme, die zwar als „Mittel zum Zweck" oft am Platze, als „Selbstzweck" betrachtet jedoch nichtig sind. Wobei noch besonders folgende Analogie auffällt: die Auswüchse der niederländischen Musik führten auf direkt mathematische Probleme (Rätselkanons), also auf absolut unmusikalisches Gebiet, die Uebertreibungen der modernen Programmusik führen unsere Kunst wieder in die Welt der Geräusche, in die der reinen Akustik zurück, die ebenso „unmusikalisch" wie die Mathematik ist! Waren damals die Auswüchse auf vokalem Gebiete, so beherrschen sie heutzutage die Instrumentalmusik. In beiden Fällen aber verlor die Kunst die Fühlung mit dem Publikum, sie wurde zur Gelehrtenkunst, einer Spezies, die zwar immer wieder auftauchen wird, doch mehr für die Entwicklungsgeschichte des technischen Apparates als für die der Gesamtkunst relevant ist.

Damals wie heute kam der Umschwung durch die mächtige Einwirkung des Volksliedes. Nicht „Rückkehr zur Einfachheit früherer Kunstepochen", welche unmögliche Forderung immer wieder, wenn auch ohne praktischen Erfolg, aufgestellt wird, nein: Verwendung aller technischen Errungenschaften, jedoch nach Maßgabe des zu behandelnden Stoffes, das heißt eben natürlich, ausdruckswahr; dann wird sich von selbst die Brücke zum Volke wieder herstellen. Daß hierbei aber gerade die Verwendung des Volksliedes eine besondere Rolle spielen muß, ist leicht einzusehen. Die Freude am Wiedererkennen eines bekannten Gegenstandes, einer bekannten Erscheinung (sei es in der Natur oder in den Künsten) ist eine allbekannte Tatsache. Es geht aber hiermit auch Hand in Hand die Eigenschaft des Menschen, wenn er Bekanntes vermutet, es aufzusuchen. Diese Eigenschaft spielt ja beim Kunstgenusse bekanntermaßen eine nicht geringe Rolle; es erklärt sich aus ihr vor allem auch die Freude, die wir beim Anhören eines Variationenwerkes, einer Fuge (Wiedereintritt der Themen, variiert, in Umkehrung 2c.), ja jedes größeren, „symphonisch" entworfenen Werkes (mit oder ohne Singstimmen) empfinden. Gerade so ist es bei dem Volksliede, das uns in bearbeiteter Gestalt zu Gehör kommt. Wir sehen dies am besten an den evangelischen Choralmelodien. Die Choräle sind doch geistliche Volkslieder, sie wurzeln im Volke, sie sind ihm, wie nicht bald ein anderes Kunstprodukt, bekannt: nun vernimmt man diese Melodien in einem größeren Werke, z. B. den Choral „O Haupt voll Blut und Wunden" in der Matthäuspassion. Ja, in welch mannigfaltiger Weise hat Bach diese einfache Melodie auszuschöpfen, auszubeuten — in textlicher und harmonisch-polyphoner Hinsicht auszugestalten — verstanden. Es wird in einer derartigen Bearbeitung gewissermaßen der Inbegriff der möglichen Empfindungen konzentriert geboten, und so wird das einfache Volkslied zum Träger der durch Künstlerhand abgeklärten Volksmelodie. Die Melodie eines Volksliedes, sei sie nun eines geistlichen oder weltlichen, wird immer homophon empfunden und so weiterverbreitet und nolens volens auch weitergebildet. Das harmonische Gewand — und auch das harmonisch-polyphone — schlummert aber gewissermaßen in dieser Melodie, freilich nur für berufene Erwecker. Wird es nun zur Anwendung gebracht, so erscheint uns die Melodie mit ihrer harmonischen oder harmonisch-polyphonen Grundlage erst als ein Vollständiges.

Das mußte ich vorausschickend betonen, um dann auf den Unterschied zu verweisen, der zwischen den verschiedenen Gattungen von Bearbeitungen besteht. Heutzutage fühlt sich nämlich jeder einen Gesangverein dirigierende Herr berufen, Volkslieder zu bearbeiten; diese „Bearbeitungen" fallen aber auch dementsprechend aus. Gerade um im Einfachen Bedeutendes zu leisten, gehört ein unendlich großes Können, ein gereifter Kunstverstand dazu, wozu bei Bearbeitungen noch die — und dies sei betont, — nicht allzu häufige spezielle Begabung, sich in andere Stil- und künstlerische Denkweise hineindenken zu können, hinzukommen muß.

Wenn wir die heute tätigen Meister der Tonkunst überblicken, so ist die Zahl derer, die sich mit Bearbeitungen von Volksliedern beschäftigen, im Verhältnis zu den übrigen Komponisten nicht sehr groß, und sehen wir die Legion von Volksliederbearbeitungen an, die jahraus jahrein den Markt überschwemmen, so können wir hieraus schon uns denken, „welcher" Kategorie von Musikern die überwiegende Mehrzahl von Bearbeitern angehört. Ich will zur Ehre Vieler annehmen, daß die meisten von ihnen nicht ahnen, worin das Schwierige der einfachen Satzweise liegt, und daß sie eben optima fide die Melodien mit den Dreiklängen der ersten, fünften und — wenn es hoch kommt — der vierten (oder zweiten) Stufe, in Beziehungen bringen, die nicht ganz reinlicher Natur sind, die aber den tit. Bearbeitern als „echt volkstümlich, einfach", und als die „einzig richtige" Ausdeutungsart erscheinen. Ja die meisten haben nicht einmal eine Ahnung, was man unter harmonischer Vieldeutigkeit einer Melodie versteht, und meist auch nicht die Technik, den Singstimmen selbständige Führungen zu erteilen. Ich bin gewiß nicht der Ansicht, daß man eine Volksmelodie aus Originalitätshascherei mit den exotischsten Akkordfolgen amalgamieren soll, aber wer an solche Arbeit geht, sollte auch dies imstande sein. Denn nur dann wird sich das feine Empfinden für die verschiedenartigen Wertungen der einzelnen Akkorde in ihren Stellungen zueinander einstellen. — Man kann auch ohne Anwendung von Chromatik — wenn man dieser absolut entraten will — jede Melodie interessant, und, wenn es sein soll, auch pikant harmonisieren, und das Werk kann trotzdem leichtfaßlich, oder — was zumeist das Ausschlaggebende, zumal für den Chorsatz, ist — leicht ausführbar sein. Nur muß man es eben können! — Aber — die Mehrzahl der Bearbeitungen ist ja für Chor, vor allem Männerchor — die aus geringem Kunstverstande entspringende Angst, die Sache könne, wenn man andere als die obgenannten Akkorde* nimmt, zu schwer ausführbar werden, läßt die meisten Bearbeiter so verfahren. Vom „Geist des Volksliedes", den diese Bearbeiter immer ängstlich zu wahren vermeinen, haben die meisten keine Ahnung, denn sonst könnten nicht so viele Elaborate minderwertiger Gattung auftauchen.

Versuchen wir es nun, uns klar zu machen, wie man Volkslieder bearbeiten soll. Ich abstrahiere hierbei vorerst ganz von der Besetzung, für die die Bearbeitung vorgenommen werden soll.

Kardinalfrage für den Bearbeiter wird immer der Stil sein, in dem die Bearbeitung zu erfolgen hat. Er ergibt sich sowohl aus der textlichen Grundlage, wie auch aus dem Charakter der Melodie. Rein technisch genommen überdies aus dem Motivgehalte des Kantus. Wird sich die Frage des textlichen Gehaltes von selbst beantworten, so ist es mit der Feststellung des Charakters der Melodie schon nicht so einfach. Hierbei muß man eben das feine, ich möchte sagen instinktive Gefühl — welches unerlernbar ist — entwickelt haben, um eine Melodie aus dem Geiste der Dichtung heraus, in möglichst stimmungsvoller Weise sich vorzustellen, und dieser Vorstellung gemäß zu bearbeiten. Eine und dieselbe Melodie ist ja, gerade oft bei Volksliedern, mit stofflich so heterogenen Texten verbunden, daß der Bearbeiter heute die Melodie in diesem, morgen in einem ganz anderen Lichte sich vorstellen können muß. Hierbei ist noch folgendes zu berücksichtigen. Außer Gebrauch gekommene (ältere) Volkslieder, die nur im Cantus firmus erhalten sind, wird man archaisierend, möglichst in der Technik der Zeit, der sie nach Textfassung und Melodiebildung zu urteilen, angehören, zu bearbeiten haben. Um dies aber erkennen zu können, gehört eine umfassende Literaturkenntnis, und eingehende Vertrautheit mit den Stilarten und Eigenheiten der Technik früherer Kunstepochen hinzu — und ein gewaltiges Stück schöpferischer Phantasie, damit die Be-

* Und etwa noch den verminderten Septakkord (in der Kadenz).

arbeitung hierbei nicht gelehrt, trocken, „ledern" wird, wie man auf österreichisch sagt, sondern damit sie lebendige, warmblütige Musik — und nicht rekonstruierte Kunstgeschichte darstellt.

Bei neueren Melodien, oder noch heute gesungenen ist es rätlich, die Originalharmonisierung, falls eine solche — z. B. in Zweistimmigkeit! — nachweisbar ist, zu berücksichtigen. Gänzlich aber hüte man sich vor volkstümlich sein sollenden Bearbeitungen a la Pommer, Koschat u. dergl., die entweder nur unbeholfene und in der Harmonik nicht richtige tonliche Abbildungen (Photographien) der im Volke in dieser Weise **nie unbeeinflußt** vorkommenden angeblichen Vier- und Fünfstimmigkeit (Kärntnerlied) bilden, oder im Salonstile die Volksmelodien „elegant herausputzen" (sic!), was noch um vieles schlechter ist. Es bringt mich dies auch auf den Umstand zu sprechen, ob und inwieweit **Aenderungen der Melodie** zulässig sind. Solche sind grundsätzlich tunlichst zu vermeiden. Eine **wirkliche** Volksmelodie, keine „im Volkston" gehaltene Kunstmelodie, die erst später populär wurde (wie z. B. „Lorelei" von **Silcher**, „Der Mai ist gekommen" von **Justus W. Lyra**, „Freut euch des Lebens" von **H. G. Nägeli**) ist eine Vollkommenheit für sich, an ihr gibt es nichts zu verbessern. Derartige Versuche müssen schon deshalb mißlingen, weil sie, wenn wir von der Klippe der Verbanalisierung — sit venia verbo — absehen, einen fremden, unter ganz anderen Gesichtspunkten entstandenen Bestandteil der Melodie einpflanzen, der aus folgendem Grunde **fast nie** passen wird: die Volksmelodie ist zwar ursprünglich gerade so wie die Kunstmelodie das Werk **eines** Schöpfers, aber an seiner melodischen und deklamatorischen Weiterbildung — die durch den mündlichen Verkehr sich bei musikalischen Naturen quasi von selbst, sicher aber fast immer unbewußt vollzieht — haben viele, und überdies meist Angehörige mehrerer Generationen gearbeitet; die melodische Linie hat also einen Charakter, der mehr dem allgemeinen Sukkus des musikalischen Empfindens eines **Volksstammes**, als dem Geiste eines bestimmten **Dezenniums** entspricht: wird in dieser Melodie nun eine Phrase von dem Bearbeiter geändert, so wird in der Mehrzahl der Fälle die Aenderung als musikalischer Anachronismus wirken und als solcher stilempfängliche Hörer stören. Ein anderer Fall ist aber der, daß die Melodie augenscheinliche Lücken in der Satz- oder Periodenbildung aufweist: sei es, daß die Vorlage von dem Sammler unvollständig aufgezeichnet ist, sei es, daß die Melodie ursprünglich zu einem anderen Texte gehört hat; in beiden Fällen wird man, wenn man nicht durch Vergleich mit anderen, ähnlich gearteten Melodien ein passendes Bindeglied findet, sein Glück unter Berücksichtigung obenentwickelter Grundsätze selbst versuchen müssen. Hierbei wird vor allem der **Motivgehalt** des Cantus firmus zu berücksichtigen sein. Ebenso wie bei der schließlichen Bearbeitung selbst. Wenn man nicht nur die allerprimitivste homophone, auf die Dauer doch — wenn nicht bei den oft recht zahlreichen Strophen verschiedene Harmonisierung angewandt wird — leicht eintönig wirkende Satzweise bringt, wird sich die thematisch entwickelte Führung der Begleitstimmen unbedingt empfehlen. Man braucht sich gar nicht in strenge, kontrapunktische Künsteleien zu verlieren, eine imitatorische Führung einer Stimme, eine vorübergehende Kanonik, die Durchführung irgend eines charakteristischen Motivchens als obligate Begleitfigur wird sich leicht ergeben.



„Wem Gott will rechte Gunst erweisen, den schickt er in die weite Welt."
Nach einem Gemälde „Auf der Wanderung" von **Moritz v. Schwind**. Aus der ersten „Schwind-Mappe" des „Kunstwarts" mit freundlicher Genehmigung des Verlags Georg D. W. Callwey in München. (Text siehe S. 376.)

Hier aber differenziert sich schon in entscheidender Weise die Art der Bearbeitung nach der Besetzung.

Die überwiegende Mehrheit von Volksliederbearbeitungen ist für **Chor**, sowohl gemischten wie Männerchor. Der viel geringeren Frauenchor-Literatur entsprechend ist auch die Zahl der Bearbeitungen hierfür bei weitem geringer. Die übrigen Volkslieder-Bearbeitungen sind für **eine** Singstimme — oder Chor unisono — und ein Begleitinstrument: vornehmlich für Laute (in früheren Zeiten, 16. Jahrhundert), Klavier, Gitarre und Zither. Welche eminente Bedeutung die Lautenarrangements von Chorwerken — auch Volksliederbearbeitungen, da der zugrunde liegende Cantus firmus eine Volksmelodie war* — für die Entwicklung der Instrumentalmusik hatten, ist jedem in der Musikgeschichte Bewanderten geläufig, aber hier erinnere ich nur daran, daß diese Lautenübertragungen bestimmt waren, den Einzelsänger mit einer harmonisch unterstützenden Begleitung zu akkompagnieren. Den gleichen Zweck verfolgt die Mehrzahl der in Liedersammlungen, z. B. in **Erks** Liederschatz gegebenen

* Ganze Messen wurden auf volkstümliche, ja oft sehr weltliche Cantus firmi aufgebaut. Nach der zugrunde liegenden Melodie wurden die Messen dann benannt. Hiergegen wandte sich das Tridentiner Konzil. (Siehe Palestrina.)

Klavierbegleitungen. Sie geben, ohne die Prätension einer besonderen Charakterisierung, eines Ausfühlens der Stimmung zu erheben, mehr oder weniger klangvolle, leicht spielbare Akkompagnements. Ein ganz anderer Gesichtspunkt liegt aber Volksliederbearbeitungen, wie denen, die ein Johannes Brahms geschrieben hat, zugrunde. Hier soll das Volkslied in meisterhafter Stilisierung, in vollster Ausschöpfung des Stimmungsgehaltes, mit allen zu Gebot stehenden, den Ausdruck erhöhenden harmonisch-polyphonen Mitteln als ein neues Vollkommenes wiedergegeben werden, das uns als ein Kunstwerk ganz besonderer Größe gegenübertritt. Hat Brahms schon in seinen Klavierbearbeitungen ungarischer Volksmelodien (Tänze) sich als ein Meister der Kunst der Bearbeitung gezeigt, so gar erst in seinen deutschen Volksliedern für eine Singstimme und Klavier (1894 sieben Hefte). Doch ist diese Art der Bearbeitung leider heutzutage noch viel zu wenig gewürdigt, und hat fast gar nicht Schule gemacht. In den Bearbeitungen für Chor dagegen haben wir zu Mustern den Schatz der mehrstimmig gesetzten Volkslieder aus dem 16. Jahrhundert, dann die meisterhaften Arbeiten von Brahms und Max Reger. Diese Arbeiten sind wohl — bei Reger finden sich auch solche für Männerstimmen — in erster Linie zu nennen. Nebenher sind unter stilvollen Bearbeitungen die von A. v. Othegraven, Joseph Reiter (in Wien) und Hermann Spangenberg (für Männerstimmen) hervorzuheben. Was aber sonst an guten Bearbeitungen geschrieben wurde, ist recht rar. Die ernsteren Bearbeiter, besonders junge Musikgelehrte, verfallen in den Fehler zu großer „historischer Treue", die, entbehrend des Lebenspulses ihrer Zeit, langweilig wirkt, und über das übrige Heer von Bearbeitern ist mit wenigen vereinzelten Ausnahmen nicht viel Redens zu machen. Die meisten soll man nur darum ansehen, damit man weiß, wie man nicht bearbeiten soll.

Noch ein kleiner Nachtrag: ich habe bei Aufzählung der Autoren ausschließlich das deutsche Volkslied im Auge gehabt, es liegt uns ja am nächsten, sonst hätte Beethovens genialer Bearbeitungen der schottischen Lieder (für Gesang — Solo oder auch Chor —, Klavier, Violine und Violoncello) Erwähnung getan werden müssen. Auch vereinzelte Bearbeitungen für Männerstimmen von Hugo Jüngst (slawische Volkslieder), Waldemar v. Baußnern („Violette von Avignon", Muster archaisierender Bearbeitung!), Arnold Krug, Wohlgemuth sind erwähnenswert.

Und noch einiger besonderer Bearbeiteruntugenden muß ich gedenken. Viele lieben es, alte Melodien durch neuzeitliche Harmonisierung unserem heutigen Publikum „mundgerechter", eingänglicher zu machen; oft geschieht dies wohl auch nur aus Unwissenheit oder Ungeschick, aber es wirkt einfach entsetzlich. Noch böser ist es aber, wenn einzelne „Bearbeiter" — besonders bei Uebertragungen von älteren gemischten a cappella-Chören für Männerchor — den meisterhaften Satz alter Meister mit modernen — meist recht liedertafelmäßigen — Akkordfolgen drapieren: das nun entstehende Machwerk ist ein mixtum compositum traurigster Sorte. So ist mir eine derartige „Bearbeitung" von Heinrich Isaacs „Innsbruck, ich muß dich lassen" einst untergekommen, die jeder Beschreibung spottete. Aber auch ernstester Gelehrteneifer kann sich bös versündigen. So hat ein sonst sehr verdienstvoller Sammler, der vorzüglich durch seine „fränkischen Volkslieder" bekannt gewordene Franz Wilhelm Freiherr v. Ditfurth, in nicht glücklicher Weise einstimmig aus alten Codices abgeschriebene Melodien, die nur zum Teile als Volkslieder gelten konnten, mit einer zweiten Stimme von trostlosester Physiognomie ausgestattet. Wenig erbaulich finde ich auch die oft beliebte Methode, bekannte Volksmelodien zu neuen oder auch alten Texten zu verwenden. Hierbei wird meist der Melodie etwas Gewalt angetan.

Kommen wir noch auf den Chorsatz zu sprechen, so möchte ich vor allem gegen die rhythmisch gleiche Homophonie — besonders bei mehrstrophigen Liedern — Stellung nehmen. Es ist lediglich Sache des Dirigenten, seine Sänger (und Sängerinnen) so zu erziehen, daß sie auch eine kleine rhythmische Abweichung einer Stimme — wenn es nicht die Oberstimme ist —, ohne Unheil anzustiften, vorzutragen imstande sind. Nein, gerade durch das Nachgeben — der meist die Mühe des Einstudierens scheuenden Dirigenten — werden die Sänger stets denkfauler und bequemer. Ist es doch mir selbst passiert, daß ich bei Uebernahme eines renommierten größeren Männerchors, der schon über 40 Jahre bestanden, die Ueberraschung erleben mußte, daß die sonst ganz tüchtigen und nicht ungeschickten Sänger bei Vorlage einer Chorübertragung eines Morleyschen Madrigales (von Max Reger) anfangs sich gänzlich weigerten, diesen Chor zu singen, weil jede Stimme selbständig gehe, und sie dies nicht gewohnt seien, bis sie nach längerem Studium den Chor inne hatten, und dann auch ganz gerne sangen. Ich erwähne diesen Fall nur — mein Vorgänger war ein Dirigent von Ruf —, weil es charakteristisch ist, wie sehr diese Homophonsingerei die Denkfaulheit der Sänger unterstützt. Die Ausrede mit dem Mangel polyphoner Männerchöre ist durch die genannten Uebertragungen Max Regers (bei Gebr. Hug, Leipzig) hinfällig geworden. Künftige Volksliedbearbeiter sollen daher nur mutig die selbständige Führung der Stimmen bevorzugen. Jedoch darf dies auch nicht übertrieben werden. Geradeso wie ein alterierter, unmotiviert eintretender Akkord in einem schlichten Volksliede wie ein Klecks auf einem schönen Bilde wirkt, gerade so kann Verkünstelung der Stimmführung Monotonie hervorrufen. In den Mittelpunkt der Bearbeitung stelle man, wie gesagt, immer den Text, und sehe dann, welche technischen Mittel an der Hand der vorliegenden Melodie, der vollständigen, restlosen Auslösung des Stoffes am nächsten kommen. Hiernach verfahre man. Stillosigkeit, bombastische Originalitätssucht (lies: Geistreichelei) wirken geradeso unkünstlerisch, wie falsche Sentimentalität und fade Süßlichkeit. Letztere zeigt sich oft bei Bearbeitungen, die zu sehr den Stempel ihrer Entstehungszeit in technischer Hinsicht an sich tragen, erst für spätere Beobachter, denen die seinerzeit „wirkungsvoll" gewesenen Wendungen nun altmodisch und läppisch erscheinen. Man bedenke dies alles und sehe daraufhin die Mehrzahl der im Musikalienhandel erhältlichen Bearbeitungen durch, und ein gerechter Urteiler wird mir zugestehen müssen, daß meine, manchen vielleicht etwas scharf oder übertrieben erscheinenden Behauptungen den Tatsachen entsprechen. Schließlich noch ein Wort über die Texte.

Fast alle Bearbeiter kommen gelegentlich in die Lage, allzulange oder gar zu anstößige Textvorlagen einer Kürzung zu unterziehen. Besonders Lieder mit 8 bis 10 Strophen wirken ermüdend. Man muß hierbei aber mit möglichstem Geschick die Strophen auswählen, die zum Verständnisse unbedingt notwendig sind. Gelegentliche Retouchen werden sich — leider! — nicht immer umgehen lassen. Hierbei möchte ich auf die ausgezeichnete Textsammlung (keine Melodien enthaltend), die Hubert Stierling unter dem Titel Deutsche Volkslieder „von Rosen ein Krenzelein" (Verlag K. R. Langewiesche, Düsseldorf) herausgab, verweisen. Schon eine flüchtige Durchsicht belehrt uns, daß der Herausgeber viele in „Des Knaben Wunderhorn" enthaltene, aber nur in korrumpierter Form wiedergegebene Texte in ihrer Urform aufnahm. Auch sind die Quellen angegeben. Im gleichen Verlag erschien eine von Maria Kühn herausgegebene Sammlung Deutscher Volks-Kinderlieder, die die gleichen Vorzüge der Redaktion aufweist. Melodiensammlungen existieren von v. d. Hagen, Fr. Silcher, Erk, Böhme, Liliencron, Hoffmann v. Fallersleben und E. Richter, Reifferscheid (Westfalen), Lewalter (Niederhessen), Köhler (Saargebiet), Rosegger, Schmölzer, Zack (Steiermark), Aug. Hartmann und Hyacinth Abele (Bayern, Tirol, Land Salzburg), Neckheim (Kärnten), Freiherr v. Ditfurth (Franken).

Der mächtige Zug zum Volksliede liegt in unserer Zeit begründet. Als der unerschöpfliche Born echter, gesunder Kunst werden wir immer wieder zu ihm zurückkehren, wenn wir mit dekadenten Kunstäußerungen mehr als notwendig versehen uns nach Wahrheit und Treuherzigkeit des Ausdruckes sehnen!

Die Musik im deutschen Volksaberglauben.

Von Dr. Hans Zimmer (Leipzig).

Die Musik eine Macht! Schon Horaz wußte es, daß der Gesang nicht nur „Himmlische sühnt", sondern auch „die Gewalten des Orkus beschwichtigt", und wie Paul Heyse versichert: „Wer das Singen recht versteht, ist aller Herzen König", so hatte schon vor ihm Seume gefunden, die Musik sei „der Schlüssel zum weiblichen Herzen". Das ist auch kein Wunder, denn nach Gottfried Kinkel ist die Musik ja „Uroffenbarung"; in keiner der Künste „strömt der verschlossene Mensch also kristallen heraus". Musik ist eben die „wahre allgemeine Menschensprache" (Karl Julius Weber im „Demokritos"), und sie ist zugleich „das beste Labsal einem betrübten Menschen, dadurch das Herz wieder zufrieden, erquickt und erfrischt wird". Dieses Wort Luthers kehrt nicht nur in seinen eigenen Tischreden in ähnlicher Fassung verschiedentlich wieder, sondern es findet auch ein lebhaftes Echo in der gesamten Weltliteratur. Christoph Lehmann erklärt z. B. 1662 in seinem „Politischen Blumen-Garten": „Ein gutes Gesang wischt den Staub vom Hertzen", und genau hundert Jahre später schrieb irgend ein erfahrener Mann an seine Hausorgel:

„Die Musik ist's allein,
Die Thränen abwischet,
Die Herzen erfrischet,
Wenn sonst nichts hilflich will sein."

Soll noch im Vorübergehen der herrlichen Gestalt des Spielmanns Volker im Nibelungenliede gedacht werden? Bedarf es noch der Erinnerung daran, welche Macht die Musik im sozialen Leben unseres Volkes entfaltet, wie oft man sie als treffliches Hilfsmittel für die Erziehung unserer Jugend heranzieht, wie bewußt die Kirche sie in den Dienst des Evangeliums gestellt hat, wie dankbar die Amerikaner den Deutschen unter ihnen für die Veredelung ihres Lebens durch deutsche Musik sind, welche Macht der Gesang im Kriege gewesen ist von den Zeiten des Tacitus an bis zu den ruhmreichen Schlachten des Jahres 1870? Es ist kaum nötig, denn kein Mensch wird es bestreiten wollen, daß die Musik eine gewaltige Macht ist.

Aber auch der Aberglaube ist eine solche Macht. Bekanntlich sind ihm gegenüber nicht alle frei, „die ihrer Ketten spotten". Es genügt, an die furchtbaren Hexenprozesse der Vergangenheit, an die zahlreichen Schriften der Gegenwart zu erinnern, mit denen Theologen und Naturwissenschaftler die Menge von dem törichten Wahne abzubringen suchen, — ihre erstaunlich große Zahl ist ein Beweis für die Erfolglosigkeit dieser Bemühungen, denn „dem Aberglauben wachsen die Federn, der Zufall mag ihm dienen oder schaden" (Jean Paul).

Demnach scheint der Titel dieser Studie ziemlich leichtfertig zwei Mächte miteinander in Verbindung zu bringen, die ihrem innersten Wesen nach vielleicht gar nicht zu einander passen, ja, beide gleich stark, in so enger Nachbarschaft als schrille Dissonanzen empfunden werden. Die reine, klare, beschwichtigende Musik — und der finstere, beunruhigende, aufstachelnde Aberglaube! Und doch! Was diese beiden Antipoden im tiefsten Wesen verbindet und verbündet, das ist die starke Dosis Mystik, die jedem von ihnen beigemischt ist, und die man als einen der ausgeprägtesten Züge unseres deutschen Volkstums ansehen muß. Die am wenigsten intellektuelle, das Gefühl am unmittelbarsten treffende aller Künste ist genau so stark von Mystik durchtränkt wie der immer in geheimen Unterströmungen sich offenbarende, in den verborgensten Tiefen der Volksseele wurzelnde Aberglaube. Kein Wunder also, daß beide in der deutschen Volkskunde eine Rolle spielen und in ihr in einer Verbindung erscheinen, die zu beobachten sich wohl verlohnt.

Da der Hang zur Mystik, zur Musik und zum Aberglauben gemeindeutsch ist, versteht es sich von selbst, daß sich gewisse Erscheinungen der genannten Verbindung im ganzen deutschen Volke belegen lassen. Da aber anderseits speziell die Neigung zu Musik und Gesang in Süd- und Mitteldeutschland ungleich mehr ausgeprägt ist, als in Norddeutschland, so darf es uns nicht wundern, daß der Musik im Volksaberglauben Süd- und Mitteldeutschlands eine größere Bedeutung zukommt als in dem Norddeutschlands. Namentlich das böhmische Erzgebirge, Thüringen und der Harz, deren Bewohner durch ihre Liebe zum klingenden Ton auch zu Vogelstellern geworden sind, stehen voran.

Es ist immer ein Zeichen von starkem mystischen Einschlag im Volksaberglauben, wenn etwas mit dem geheimnisvollen Volk der Zwerge in Verbindung gebracht wird. Nach allgemeinem deutschen Volksglauben reden die Zwerge ihre eigene, den Menschen unverständliche Sprache. Aber die Sprache der Töne ist ihnen eigen wie uns. Sie singen gern und machen gern Musik. Nächtlicherweile tanzen sie dazu auf Wiesen und unter Eichen, und am Morgen findet man dann das Gras an solchen Orten ganz niedergetreten und wie verbrannt. Merkwürdig, daß sie bei ihrer Liebe zur Musik den Ton von Glocken nicht vertragen: erklingt er in ihrer Nähe, so brechen sie in Tränen aus und entfliehen. Auch die Nixen lieben Gesang und Musik und singen selbst sehr schön. Singen die Bergleute im Schachte, so locken sie nach böhmischem Volksglauben damit die Berggeister herbei, koboldartige Wesen, die in den Erzgängen der Gebirge wohnen und den Singenden bei der Arbeit helfen oder — ihnen den Tod verkünden*.

Luther sagt in seinen „Tischreden": „Der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes eine ist die Musica. Der ist der Satan sehr feind, damit man viele Anfechtungen und böse Gedanken vertreibt." Ebenso denkt das Volk: man singt, wenn man sich fürchtet, und auch sonst benutzt man die Musik gern als Hilfs- und Heilmittel. Die sogenannten Sommerzweige der Fichte werden in Böhmen am Sonntag Lätare, mit buntem Papier und Goldflitter behängt, von den Kindern unter Gesängen bestimmten Inhalts in den Dörfern herumgetragen und dann über den Stalltüren angenagelt: das schützt das Vieh vor Gefahren. Die Gefahr des Blitzschlages wendet man ab, indem man aus dem Gesangbuch singt — das ist z. B. auch in Schlesien, Brandenburg, der Oberpfalz, im Vogtland und in Baden allgemeiner Brauch. Beim Reinigen des Flachses glaubt die Oldenburger Bäuerin singen zu müssen, sonst werden Leichentücher daraus gemacht werden. Und mit ernsthafter Ausführlichkeit, vollkommen von der Richtigkeit der Sache durchdrungen, erzählt Friedrich Ziegler 1692 in seiner „heiligen Seelenvergnügung im Grünen" von der wunderbaren Heilkraft der Musik, die nach italienischem Volksglauben ein wirksames Mittel gegen die Folgen des Tarantelbisses ist. Immer kommt es in erster Linie darauf an, daß der Gestochene durch die Musik unwillkürlich zum Tanzen gebracht wird, „biß er, vom Schwitzen gantz naß, müde und abgemattet" einhält; die Instrumente, die anzuwenden sind, richten sich nach der Individualität des Einzelnen: „denn etliche kan man mit einer Drummel erlustigen, dazu man irgend ein Hirten-Pfeifflein schallen läst. Andere erqvicken sich an dem Gesange, darein die Pfeiffen blasen. Noch anderen läst man Lauten, Leyren, Citharen, Clavcymbalen in einander erklingen."

Aber auch als Orakel dient die Musik. Singt das Mädchen beim Essen, so bekommt es nach schlesischem Volksglauben einen trunksüchtigen Mann; tut es der Jüngling, so bekommt er ein brummiges Weib. In Böhmen gehen die Mädchen in der Christnacht „losen": sie falten das Tischtuch zusammen, begeben sich ins Freie und legen sich mit dem Kopf auf das Tuch; hören sie läuten, so stirbt bald eine von ihnen, hören sie Musik, so heiraten sie bald.

Man sieht, es ist eigentlich immer der Gesang, der im Vordergrund steht; die Instrumentalmusik tritt stark zurück, nicht einmal an die doch gewiß sehr volkstümliche Geige hat

* Die Belege für diese und die folgenden Einzelheiten findet man vorwiegend in Wuttkes „Deutschem Volksaberglauben", doch sind auch die einschlägigen Werke von Hans Meyer, Elard Hugo Meyer, Knortz, Rochholz usw. benutzt worden.

sich der Volksaberglaube angeknüpft. Zum Singen gehört aber eine gute Stimme, und es sei mir daher gestattet, dem Leser noch einige Rezepte zur Erlangung einer solchen guten Stimme aus dem Volksaberglauben mitzuteilen. Der bayrische Bauer glaubt, ein Kind lerne gut singen, wenn man ihm das erste Ei einer Henne zu essen gebe. Der Franke macht's einfacher: er läßt sein Kind zu demselben Zwecke Regenwasser trinken. Der Vogtländer gibt seinem Sprößling als erste Fleischnahrung Lerchenfleisch; am raffiniertesten aber ist der Böhme: nach seiner Ueberzeugung erlangt man eine gute Stimme, wenn man Sonntags früh vor dem Kirchenläuten drei Lercheneier austrinkt. Wer also seine Stimme verschönern will, der wende diese Rezepte an — eins wird ja wohl auf jeden Fall helfen!

Laute, Gitarre, Volkslied und deren Bedeutung für die Hausmusik.

Zwei wenig mehr gekannte, fast vergessene Instrumente, die Laute und die ihr verschwisterte Gitarre, finden neuerdings wieder Aufnahme und weitere Verbreitung in der musikalischen Welt. Ein Hinweis auf die vielseitige Verwendbarkeit dieser beiden, in ihrer musikalischen Leistungsfähigkeit oft, doch sehr zu Unrecht unterschätzten Hausinstrumente wird deswegen wohl einem allgemeinen lebhaften Interesse begegnen.

Der Vortritt gebührt der Laute. — Als das vollkommenste Instrument war die Laute fast drei Jahrhunderte lang unumschränkte Alleinherrscherin im Reiche der Instrumentalmusik, die Königin der Instrumente. Die Aristokratie, voran der Hof, zollten ihren großen Lautenkünstlern höchste Anerkennung. Neben seinem eigentlichen Instrumente handhabte fast jeder Musiker auch die Laute. In den gebildeten und höchsten Kreisen galt das Lautenspiel als noble Passion. Gute Lehrer für dieses Instrument waren hochgeschätzt, hielt man doch das Lautenspiel als unbedingt notwendig zu einer feinen gesellschaftlichen Bildung. Von der einstigen großen Beliebtheit der Laute geben die stummen Zeugen einer glanzvollen Zeit, die unsere Museen



„Zu Straßburg auf der Schanz."
Silhouette für die „Neue Musik-Zeitung" geschnitten von Frau J. V. Schäfer in München. (Text siehe S. 376.)

bergen, ein anschauliches Bild. Alle möglichen Formen treten uns da entgegen. Die große und die kleine Laute in vielen Varianten, die Theorbe mit ihrem langen Hals und den vielen Saitenchören, sehr oft aus kostbarstem Material, Elfenbein oder seltenen Hölzern,



„Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus, ade."
Silhouette für die „Neue Musik-Zeitung" geschnitten von Frau J. V. Schäfer in München. (Text siehe S. 376.)

immer aber mit liebevollem Ernst gearbeitet, vielfach reich inkrustiert, oder von Künstlerhand geschmückt mit Schnitzereien und anderem Bildwerk. Ein Gang durch unsere Gemäldegalerien zeigt uns die Laute als Familieninstrument bei Trinkgelagen, festlichen Aufzügen in unendlicher Mannigfaltigkeit; ja selbst beim Porträt wollte die Dame des Hauses, der Kavalier, die geliebte Laute nicht missen.

Man spielte auf dem „vollkommensten Instrumente" die kunstvollen Gebilde des Vokalsatzes. Diese Art Musikübung dürfen wir als ersten Anlauf der sich in unserer Zeit so ungeahnt entwickelnden Instrumentalmusik ansehen. Neben Uebertragungen von Vokalstücken bevorzugte man Tanzlieder und Tänze. Man war auf die kleinere Musikform angewiesen, woraus dann die Uebung hervorging, mehrere Stücke in Gruppen zusammenzustellen. Es sind die Anfänge der später so mächtig ausgebauten Suitenform, die Joh. Seb. Bach zur höchsten Blüte brachte. Aus dem Zusammenspiel von mehreren oder vielen Lauten entwickelte sich das Orchester. Bach, der für die Laute als Soloinstrument komponierte, verwendet sie auch noch im Orchester. Beispielsweise in der Johannis-Passion in Verbindung mit zwei Viola d'amour, zur obligaten Begleitung einer Baß-Arie — ein wundervolles Stück, worin Schreiber dieses das Vergnügen hatte den Lautenpart ausführen zu dürfen. Noch lange fand die Laute im Orchester Verwendung, zuletzt als Begleiterin des Rezitativs, bis sie schließlich vom Klavier verdrängt ward.

Die auf uns überkommene Lautenliteratur enthält neben vielem Veraltetem manch kostbare Perle. Und nicht allein in musikhistorischer Hinsicht, sondern vielmehr durch den ihnen innewohnenden lebendigen, nie veraltenden musikalischen Wert kommen diese Stücke für unsere Zeit in Betracht. Leider stellt sich deren Wiedergewinnung für unsere Hausmusik die Beschaffung einer Laute wie auch die Schwierigkeit ihrer Spielweise hindernd entgegen. Abgesehen von der Umständlichkeit des Einstimmens der doppelten Chöre, erfordert der Anschlag der doppelten Saiten eine andauernde Uebung, die wohl nur der Einzelne und dann nur bei Zusammentreffen einer ganzen Reihe von besonders glücklichen Umständen der Sache zuwenden kann. Alte Lauten sind sehr selten und noch seltener wirklich spielbar. Gelang es auch nach altem Original eine tadellose neue doppelchörige Laute herzustellen, so ist das bis jetzt ein vereinzelter Fall, der auch der ziemlich bedeutenden Kosten wegen für die Allgemeinheit vorerst kaum in Betracht kommen kann. Es ist somit aus rein praktischen Gründen nur gutzuheißen, wenn die Perlen der alten Lautenliteratur einem lautenähnlichen Instrument, der heute noch überall gebräuchlichen Gitarre, zugänglich gemacht werden. Kommt die Tonfülle der Gitarre der doppelchörigen Laute auch nicht gleich, so ähnelt ihr Klangcharakter doch insoweit der Laute, daß mit der Wiedergabe der Stücke auf der Gitarre ein annähernd getreues Bild der seinerzeitigen Klangwirkung zu erreichen ist. Noch besser ist die Verwendung einer einchörigen Laute, welche man der Bequem-

lichkeit halber wie eine Gitarre stimmt. Nach Vorlage eines alten einchörigen Originales ist der Versuch, die Laute mit der Gitarre gewissermaßen zu verschmelzen, in überraschender Weise geglückt. Nicht allein daß der Klangcharakter der alten doppelchörigen Laute annähernd erreicht wurde, es kam auch ein großer, tragender, äußerst wohllautender Ton dabei heraus. Sogar die sogenannten Brummer (Bomharte), leere Kontrabässe, fehlen nicht. Diese einchörige, wie eine Gitarre gestimmte Laute, wird wohl die moderne Laute unserer Zeit werden. Von Unkenntnis der Sachlage zeugt es, sich gegen die Benennung Laute für dieses Instrument zu sträuben, wie es von einigen Seiten geschehen ist; es hat erwiesenermaßen einchörige Lauten gegeben. Die Stimmung der Laute war sehr verschiedenartig. Es ist also eigentlich nichts Neues an dem „neuen Instrument". Neu, aber unberechtigt wäre es, diese moderne Laute eine Gitarre zu nennen, wie es mehrfach versucht wird. Leider werden heute auch Instrumente hergestellt, die wirklich nur Gitarren in Lautenform sind. Ihr Klang ist weitaus ärmer wie der Gitarrenton, von Lautenklang aber keine Spur. Manchesmal werden auch als Gitarren bezogene und gestimmte Mandolen als Lauten in den Handel gebracht. Das alles hat mit der einchörigen Laute nichts gemein.

Mit dem Vortrag alter Lautenmusik auf der Gitarre wurde die Aufmerksamkeit von weiteren musikalischen Kreisen auf die Schönheit und den Wert dieser Art von Musik hingelenkt. Es gelang, eine ganze Anzahl Gitarrespieler für diese Kunst zu begeistern und zum gemeinsamen Vortrag von Lautenstücken, nach Art der alten Lautenorchester, heranzubilden*. Diese Art von Musikübung fand nicht nur in Liebhaber- und Künstlerkreisen ein begeistertes Echo, auch die musikalische Welt und die Presse brachten der jungen Bewegung und den gebotenen Leistungen Beachtung und ungeteilte Anerkennung entgegen. Zum Vortrag gelangten Uebertragungen von Vokalmusik, altitalienische Lieder, deren kunstvolle Stimmenführung den Einfluß der holländischen Schule erraten läßt; das sich im 16. Jahrhundert zu einer hochbedeutsamen Musikgattung entwickelnde Madrigal, ursprünglich Name für kleine Hirten- und Liebeslieder, höchste Blüte um 1650; altdeutsche Lautenstücke, darunter eine hochinteressante naive Tonmalerei auf der Laute, „Hunergschrai" betitelt, die das Gackern der Hühner nachahmt, und den Hahn auftreten läßt; altfranzösische Tanzlieder, deren bevorzugte Form der französischen Lautenkomponisten: die Courante, Schäferstück, man das Meisterstück auf der Laute nannte; altitalienische Tänze, Mascherada, kleine Stücke, welche die Spielleute dem Maskenzug voranspielten. Eines davon, in Form und Aufbau eine Art alter Programmusik, zeichnet das Dahineilen der heiteren fröhlichen Volksmenge, die graziöse Colombine mit ihrem derberen Pierrot tauschen Liebesworte, um wieder und wieder von den Wogen des übermütigen Zuges mit fortgerissen zu werden; eine glänzende Gagliarda altrömischen Ursprungs und vieles andere. Fahrten in die Nachbarstädte Augsburg, Regensburg, Nürnberg führten dieser Musik durch Konzerte neue Freunde zu. Der wachsende Beifall machte eine Herausgabe dieser Bearbeitungen alter Lautenstücke für Gitarre notwendig*. Um auch Anfängern die Sache zugänglich zu machen, wurde peinlichste Sorgfalt auf Angabe der Fingersätze verwendet. Zur Erleichterung einer stilgerechten Wiedergabe dienen genaue, reichlich angebrachte Vortragsbezeichnungen. Es wird die Pflege dieser prächtigen Lautenstücke auf der Gitarre eine willkommene und hochoriginelle Bereicherung unserer Hausmusik bilden, war doch die Zeit der Lautenmusik eine musikalische im edelsten Sinne des Wortes.

Ihre größte Bedeutung erlangte die Laute als Begleiterin des Gesanges. Mit seiner Laute zog der „Minnesänger" von Stadt zu Stadt, von Hofe zu Hofe, überall wohl aufgenommen, ein Kulturträger von zweifelloser Bedeutung. So trug die Laute das ihre auch zur Entwicklung des Liedes bei.

Der instrumentalen Gepflogenheit ihrer Zeit entsprechend, strebten die alten Lautenisten eine möglichst getreue Wiedergabe von mehrstimmigen Vokalkompositionen auf der Laute an. Man trachtete den vielstimmig verschlungenen Vokalsatz wiederzugeben, indem man die Hauptmelodie, den Cantus firmus, sang und sich mit der Führung der übrigen Stimmen auf der Laute begleitete. Eine sehr schwierige, einst in hoher Blüte stehende Kunst! Weniger kunstvoll war die Begleitung der Melodie durch einfache Unterlegung von stützenden Akkorden. Der Anschlag der Saiten erfolgte bei dieser Begleitweise mittels „Durchstreichen" von Daumen oder Zeigefinger. Geräuschvoller, doch weniger schön war der Anschlag mittels Plektron. Diese Lautenbegleitungen können heute nur mehr historisches Interesse beanspruchen. Gewiß wird der Vortrag des einen oder des anderen alten Liedes, stilgerecht im Original begleitet, auch heute noch eine Wirkung auszuüben vermögen und vielen Kunstfreunden hohe Freude und hohen Genuß bieten können; doch handelt es sich bei Wiederbelebung des Lautengesanges um Nutzbarmachung aller nur irgend erreichbaren Klangeigentümlichkeiten des hierbei in Frage kommenden Instrumentes.

Ein liebevolles, tiefes Sichversenken in dessen musikalische Leistungsfähigkeit, verbunden mit einem ernsten Studium der in der alten Lautenmusik enthaltenen Ueberlieferungen, wird dem Suchenden eine Fülle von Möglichkeiten stets wechselnder Stimmungen erschließen. Stimmung und rhythmische Belebung, das sind die ersten Erfordernisse einer Volksliedbegleitung für unsere Zeit. Dann vermeide man harmonische Wendungen, die der Zeit der Entstehung des zu bearbeitenden Liedes fremd waren. Stilreinheit sei die Losung. Die meisten unserer Volksliedbearbeitungen leiden unter harmonischer Ueberladung. Naturgemäß ist ein Unterschied in der Harmonisierung älterer und neuerer Volkslieder einzuhalten. Die Minnelieder, auch viele geistliche Lieder sind wohl zunächst als Kunstlied anzusprechen und demgemäß zu behandeln. Erst mit der Aufnahme im Volke werden diese Lieder durch das Volk zu Volks-



„Maria die sollt wandern, sollt alle Land ausgehn, sollt suchen ihren Sohn."
Silhouette für die „Neue Musik-Zeitung" geschnitten von Frau J. V. Schäfer in München. (Text siehe S. 376.)

* Eine Zweimonatsschrift, „Der Gitarrefreund", bringt alles für den Gitarrespieler Wissenswerte. Man verlange Probenummer vom Musikverlag Dr. Heinrich Levy, München II, Theatinerstr. 33 I.

* Ausgewählte Perlen aus: Lautenbuch del cinquecento, für die Gitarre eingerichtet von Heinrich Scherrer, 5 Hefte, bei Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905. Die Sammlung sei allen Freunden dieser Musik empfohlen. Red.

liedern. Solche kunstvoll, dabei aber instrumental einfach gesetzte Lieder sind in einer bei Callwey, München erschienenen Sammlung eine ganze Anzahl enthalten*. Das schöne, typische Minnelied „All mein Gedanken, die ich hab', die sind bei dir", bringt im Vordersatz eine Anwendung des Durchstreichens, der Mittelsatz, mit Ausnützung der leeren Baßsaiten, ahmt das seufzende „Du — du — du sollst an mich gedenken" nach, die den Nachsatz schließende Schlußkadenz bringt stilgemäß die Anwendung eines Vorhaltes. Das tieftraurige „Ach Gott, wem soll ich klagen das heimlich Leiden mein" oder das bekannte Abschiedslied „Innsbruck, ich muß dich lassen" gibt in der Begleitung den überlieferten vierstimmigen Satz in freier Uebertragung wieder. Das geistliche Trinklied der Nonnen vom Niederrhein „In den Rosen", das ergreifende Passionslied „Da Jesus in den Garten ging" hält in der Harmonisierung den alten Kirchenton fest, doch war bei Wahl der Harmonien stets das akkordliche Leistungsvermögen des begleitenden Instrumentes ausschlaggebend und damit dem Vortragenden eine leichtflüssige Spielweise gesichert. Bei allen Liedern war immer der vierstimmige, strenge Satz grundlegend auch dann, wenn der gebrochene Akkord, nach Art der Variation in Anwendung kam, wie bei dem lieblichen Weihnachtslied „Susani", oder dem dämonischen Sterbelied „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod". In kontrapunktierenden Baßgängen ergeht sich die Begleitung zu dem geistlichen Kindelwiegenlied zu Weihnachten „Schlaf, mein Kindelein". Wieder ganz anders fiel die Begleitung zu den Reigen- und Mai-Liedern aus, wie zu „Drei Laub auf einer Linden blühen allsowohl" oder wie zu dem von Hans Sachs aufgeschriebenen „Der meie, der meie bringt uns der blümlein vil", mußte doch hier der Tanzrhythmus scharf ausgeprägt die Grundstimmung festhalten. Von großer Wichtigkeit ist in jedem Falle das Aufsuchen einer, der Stimmung des Liedes wie der akkordlichen Leistungsfähigkeit des begleitenden Instrumentes in gleicher Weise entsprechenden Tonart. So wäre noch vieles zu sagen, doch müssen diese kurzen Andeutungen Freunden und Liebhabern dieser schönen und edlen Hauskunst genügen als Hinweis auf die Art der Ausführung einer stilgemäßen Begleitung des älteren Volksliedes.

Man hört öfters von der Gitarre als der jüngeren Schwester der Laute sprechen. Das ist ein vielfach verbreiteter Irrtum. Auch bei der Gitarre reichen die ersten Anfänge bis in das graue Altertum zurück. Aus dem arabischen El-Aud entstanden, kam die Gitarre um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts nach Spanien und von dort nach Italien. Auch in der Blütezeit der Laute trat die Gitarre keineswegs in den Hintergrund. Neben seiner Laute pflegte der Lautenist sehr oft auch das Gitarrespiel. Die auf uns überkommenen spanischen und italienischen Gitarretabulaturen weisen auf die einstige große Beliebtheit der Gitarre hin. Erst 1788 nach Deutschland gebracht, fand das Instrument bald eine derartige Verbreitung, daß es sogar an der Verdrängung der Laute mit Teil hatte. Eine ganze Reihe berühmter Virtuosen traten auf, darunter Nicolo Paganini, der eine Zeitlang der Gitarre zuliebe seine Geige hinlegte! Musiker wie Karl Maria v. Weber, Franz Schubert komponierten viele ihrer Lieder ursprünglich zur Gitarre. Dichtern wie Theodor Körner und Lenau war die Gitarre eine treue Freundin. Der ganze gewaltige Aufschwung aber, den die Gitarre in ihrer Glanzzeit nahm, konnte seine Zeit nicht überdauern. Wer mag heute noch die ungezählten Variationen über beliebte Opernthemen hören, die damals in ihrer virtuosen Ausführung die Gesellschaft entzückten? Und doch steckt in diesen Gitarrekompositionen viel Wissen und Können. Leider kam das schöne Instrument, durch das Klavier verdrängt, nach und nach in Pfuscherhände. Dem Musiker erwuchsen andere, größere Aufgaben und so wurde ihm die kunstmäßige Spielweise der Gitarre fremd, sie sank immer tiefer und führte schließlich nur noch ein ziemlich verachtetes kümmerliches Dasein.

Unsere Zeit der höchsten Entwicklung der Tonkunst erhebt nun lauter und eindringlicher den Ruf nach Wiederbelebung unseres alten herrlichen deutschen Volksliedes. Soll nun die Gitarre als das berufene Begleitinstrument ihre Aufgabe erfüllen, dann müssen wir vor allem wieder Gitarrespielen lernen. Eine ernste, liebevoll eingehende Beschäftigung mit den Altmeistern der Gitarre ist aber unerläßlich zur Erschließung der musikalisch-technischen Fähigkeiten unseres Instrumentes. Manches Wertvolle wird so der unverdienten Vergessenheit entrissen werden und neue schöne Früchte tragen. Nur ein fertiger Spieler vermag einen guten Gitarresatz zu schreiben. Hierin liegt wohl der Hauptgrund, daß so viele von den neuerdings erscheinenden Volksliederbänden mit Gitarrebegleitung so absolut wertlos sind. Die harmonische, wie die instrumentale Behandlung des Gitarresatzes zeugen da meistens von einer mehr wie naiven Auffassung der hohen Mission der Gitarre. Da wäre es fast besser, auf die seichte Begleitweise aus Großvaters Zeiten zurückzugreifen und passende Lieder sanft und sentimental zu einigen wenigen, typischen, gebrochenen Gitarreakkorden zu singen. Das hätte wenigstens Stil und zum „aus dem Stegreif" Begleiten könnte man so etwas schließlich gelten lassen. Nur läßt man es nicht drucken zur Irreleitung der Uneingeweihten, zur Abschreckung des musikalisch Gebildeten, zum Schaden der schönen Sache und unserer Hausmusik. Auch für das neuere Volkslied verlangt unser modern empfindendes Ohr eine, auf den Grundgesetzen des vierstimmigen Satzes aufgebaute, der rhythmischen Belebung sowohl, wie der ja stets wechselnden Stimmung des Liedes vollauf Rechnung tragende Gitarrebegleitung. Es ist unbedingt notwendig für den Gitarre- oder Lautensänger, daß er sich so viel musikalisches und instrumentales Wissen aneignet, als notwendig ist, die Spreu vom Weizen zu unterscheiden. Das höchstzuerreichende Ideal wäre die Selbstabfassung der Liedbegleitungen zum eigenen Gesange. Leider berücksichtigen die vorhandenen Gitarreschulen, über zweihundert, diesen Gesichtspunkt fast gar nicht, gehen auch über den grundlegenden allerersten Anfang zu leicht hinweg. Viele sind von Virtuosen verfaßt, die keine Pädagogen waren. Andere sind dilettantisch, manchesmal im schlimmsten Sinne. Auf Grund vielfacher Anfragen will hier die Herausgabe eines Teiles, des für eigene Unterrichtszwecke entstandenen Lehrmaterials helfend eingreifen*. Die Schule betont ein kunstmäßiges, lautenartiges Spiel und legt das Hauptgewicht auf eine stilreine Begleitung des Volksliedes. Neben einer großen Anzahl von Solostücken sind mehr denn fünfzig Volkslieder darin enthalten. Ein ernsthaftes Studium des damit Gebotenen brachte der Gitarre und dem Gesange zur Gitarre schon viele neue verstehende Freunde. Es wird eben nur ein kunstmäßiges Gitarrespiel, das die Mode überdauert, einen bleibenden Gewinn für unsere Hausmusik herbeiführen.

Eine eigenartige, bodenständige und damit absolut berechtigte Musikausübung zeigt uns die volkstümliche Sangesweise von Schnadahüpfeln zur Gitarre. Es ist die ausgesprochen süddeutsche Art, schwäbische, oberbayrische, steirer, kärntner, tiroler Lieder und Jodler auf der Gitarre zu begleiten. Selbst in Solostücken, auf den instrumentalen Gegebenheiten der Gitarre als „Landler" erfunden, kehrt diese Form als Volksmusik wieder. Solche Musik hat volle Lebensberechtigung, stirbt deswegen auch niemals aus, paßt aber besser in die freie Bergeswelt als in den Salon. So leicht macht man dem Volke seine Eigenart auch nicht nach. Es erfordert kritische Beobachtung und ein gewisses Talent, den, im Volke fortlebenden, von Kindheit auf gepflegten Stil sich anzueignen. Auch hüte man sich vor wegwerfenden Bemerkungen über „Schnadahüpflmelodien". Es steckt viel Urwüchsigkeit darin und dem Sehenden erschließen sich ganz eigenartige Einblicke in das Empfindungsleben der Volksseele. Diese Lieder geben uns auch einen Anschluß an die Sangesweise des Volkes. Das Volk singt diese Lieder heute noch; hörte niemals auf zu singen. Das Volk singt nach wie vor. Eine Wiederbelebung des Volksliedes will auch nicht das Volk seine Lieder singen lehren. Das wäre ein gründlich verfehltes, weil überflüssiges Beginnen. Den musikalisch gebildeten Kreisen sollen die ihnen nicht mehr geläufigen Schönheiten des Volksliedes wieder näher gebracht werden, um in erster Linie unserer Hausmusik einen fast verlorenen kostbaren Schatz wieder zurückzugewinnen, dessen liebevolle Pflege dann auch nicht wieder ohne Rückwirkung auf das Volk bleiben wird.

München. **Heinrich Scherrer**, K. bayr. Kammervirtuos.

* Anm. der Red. Die empfehlenswerte Sammlung führt den Titel: Deutsche Volkslieder zur Gitarre nach Stil und Spielweise der alten Lautenschläger gesetzt von Heinrich Scherrer, bei Georg D. W. Callwey, München. Bisher sind vier Folgen erschienen. Die Sammlung wird fortgesetzt.

* Anm. der Red. Wir möchten bei dieser Gelegenheit auch auf die Gitarreschule von Heinrich Scherrer „Die Kunst des Gitarrespiels auf Grundlage der Spielweise der alten Lautenschläger" hinweisen. Allen, die mehr erstreben als die ganz einfache akkordmäßige Liedbegleitung, sei dieses pädagogische Werk des bewährten und geschätzten Künstlers angelegentlich empfohlen. Es liegen uns bis heute vor 5 Hefte, von denen Heft 1 sich „Vorschule" nennt. Heft 2 behandelt die Grundakkorde von C dur, Heft 3 die von G dur, Heft 4 die Umkehrungen von C dur, Heft 5 die Grundakkorde von D dur. Dem interessanten und lehrreichen Text sind musikalische Uebungsstücke und Liedbegleitungen in vortrefflicher Auswahl beigegeben. Das Werk ist dem deutschen Volkslied gewidmet. Erschienen bei Georg D. W. Callwey in München. Preis des Heftes 2 Mk. (der Vorschule 1.50 Mk.). Spieler, die sich mit der einfachen akkordischen Liedbegleitung begnügen wollen, sei die Gitarreschule von Alois Wanjek empfohlen. Verlag von Bosworth & Comp., Leipzig. Preis 2 Mk.

„Des Knaben Wunderhorn."

Wenn man vom deutschen Volkslied spricht, kommt man nicht über das heute zumeist wohl nur noch dem Namen nach in weiteren Kreisen bekannte Buch der beiden Romantiker Arnim und Brentano „Des Knaben Wunderhorn" hinweg. Wie viele sind es denn, die diese einzigartige Sammlung in ihrem vollen Inhalt kennen? Es ist eine Tatsache, daß auch Leute, die auf sogenannte literarische Bildung Anspruch machen, davon zumeist nur den Titel, und auch diesen nur nach der üblichen Bezeichnung unter manchem sangbaren Lied „Aus: Des Knaben Wunderhorn" kennen, und ist es doch ferner Tatsache, daß gemeinhin „Des Knaben Wunderhorn" lediglich als eine Sammlung von Volksliedern angesehen, und damit von neuem dokumentiert wird, daß wir guten Deutschen uns auch hier mit einer möglichst oberflächlichen und nachplappernden Kenntnis eines Buches begnügen, das gerade heute eines eingehenden Studiums und nicht nur einer dilettantisch-literarischen Be-

achtung wert wäre. „Gerade heute“ sage ich — und ich denke dabei daran, daß die literarische Strömung der Gegenwart, nachdem die manchem ängstlichen und die alten Traditionen sorgend hütenden Gemüt gar so gefährlich erscheinende Hochflut des Naturalismus und Realismus gefallen ist, sich stille und langsam wieder durch allerlei Gestrüpp und Gestein hindurch den Weg zu bahnen sucht ins alte Land der Romantik, daß Begriffe wie „Heimatkunst“ und andere literarische Werte, die die neue Zeit geprägt hat, unzweideutig auf das Bestreben hinweisen, namentlich wieder in der Lyrik die Töne und Klänge zu suchen und zu finden, die auf deutsche und heimatliche Melodien gestimmt sind. Noch ist es ja — und es muß darauf immer wieder mit allem Nachdruck hingewiesen werden — erst das Tasten danach. Zu lange waren wir, und sind es zum Teil auch heute noch, auf fremde Werte angewiesen. Aber ein Wandel in solchen Anschauungen bereitet sich vor. Der Verlag von Max Hesse in Leipzig hat nun vor einiger Zeit eine von dem verstorbenen Dichter und Literarhistoriker Eduard Grisebach* sorgfältig bearbeitete und eingeleitete Neuausgabe von „Des Knaben Wunderhorn“ auf den Büchermarkt gebracht, nachdem die unseres Wissens letzte Ausgabe der Sammlung im Jahre 1891 ebenfalls als Neudruck der Heidelberger Originalausgabe von Joseph Ettlinger veranstaltet worden war.



Des Knaben Wunderhorn.

Nach einem Gemälde von Moritz v. Schwind. Aus der dritten „Schwind-Mappe“ des „Kunstwarts“ mit freundlicher Genehmigung des Verlags Georg D. W. Callwey in München. (Text siehe S. 376.)

Man weiß, daß das Volkslied, wenn wir einmal dieses als einen Bestandteil der Sammlung von Arnim und Brentano herausgreifen wollen, auf eine lange Geschichte zurückblickt. Aber nachdem es erst im Mittelalter der Wandlungen manche durchgemacht, zur Zeit der Reformation und des Dreißigjährigen Krieges namentlich auch in fliegenden Blättern und Kriegsliedern eine neue, freilich nur kurze Blütezeit durchlebt hatte, war es in der nun folgenden Periode höfischer und steif gelehrter Dichtung nach und nach ganz vom Schauplatz verschwunden, und erst die Stimmen eines Herder und Goethe riefen es wieder ans Tageslicht. Freilich auch sie nicht aus eigener Initiative. In England hatte Thomas Percy, ein Pfarrer in der Grafschaft Northampton, im Jahre 1765 eine in seinem Besitz befindliche Sammlung von Volksliedern mit Unterstützung der Dichter Shenstone und Oliver Goldsmith, des Schauspielers David Garrick und vieler anderer herausgegeben, und das Aufsehen, das diese Sammlung in England erregte, fand bald auch in Deutschland einen Widerhall. Sofort hatte der hannoversche Bibliothekar Raspe wiederholt auf diese Sammlung aufmerksam gemacht und den Gedanken eines deutschen Gegenstückes dazu angeregt und Herder hatte schon 1767 in seinen Fragmenten über die deutsche Literatur den Gedanken ausgesprochen, daß man bei eifrigem Nachforschen nach alten Nationalliedern nicht bloß tief in die poetische Denkart dringen, sondern auch Stücke bekommen würde, die den oft so vortrefflichen „Ballads“ der Briten gleich kämen. Seitdem hielt Herder zäh an dem Gedanken fest, ein deutscher Percy zu werden. Als er 1770 mit Goethe in Straßburg bekannt wurde, trieb er auch diesen sofort an, im Elsaß nach „Ueberlieferungen der Volkspoesie“ zu forschen, und als er unter Mitwirkung von Goethe 1773 sein Sammelwerk „Von deutscher Art und Kunst“ herausgab, kam er auch hier wieder in einem Aufsatz über Ossian und die Lieder alter Völker auf seine Lieblingsidee zurück, die namentlich bei dem Dichter der „Lenore“, dem unglücklichen G. A. Bürger, begeisterten Widerhall fand. Drei Jahre später veröffentlichte dieser selbst unter dem Titel „Aus Daniel Wunderlichs Buch“ in seines Freundes Boie „Deutschem Museum“ sein Manifest über das Volkslied, und in demselben Jahre erschien auch in Deutschland die erste Sammlung deutscher Volkslieder unter dem wenig geschmackvollen Titel: „Eyn feyner kleyner ALMANACH vol schönerr echterr liblicherr Volkslieder,“ deren Sammler und Verleger, der bekannte Berliner Buchhändler und Schriftsteller Friedrich Nicolai, freilich die denkbar ungeeignetste Persönlichkeit dazu war. Denn seine darin ausgesprochene Idee, die Volkslieder, als im Volke entstanden, sollten auch im Volke bleiben, und nur für dieses herausgegeben werden, war doch mindestens ebenso albern, wie seine Absicht, mit dieser Sammlung die Bemühungen um Wiederbelebung des Volksliedes zu ironisieren, oder wie die plumpe Form, in der dies geschah. Die von Nicolai mitgeteilten Lieder waren ja echte und ursprüngliche Volkslieder, und gerade auch Arnim hat später seine allerdings mehr unfreiwilligen Verdienste um Hebung des deutschen Volksliedes anerkannt, aber sie bildeten doch einen unerquicklichen Gegensatz zu der gleichzeitig erscheinenden Sammlung von Volksliedern Herders, die, heute unter dem Namen „Stimmen der Völker in Liedern“ bekannt, in den Jahren 1778 und 1779 herausgegeben wurden, und im Jahre 1784 durch die von Anselm Elwert herausgegebenen „Ungedruckten Reste alten Gesangs“ eine beachtenswerte, freilich nur deutsche Volkslieder enthaltende Fortsetzung fanden.

Damit war nun freilich in Deutschland für das Volkslied vorerst alles geschehen und in der darauffolgenden Periode des Sturmes und Dranges trat, trotz Herder und Goethe, das Interesse daran immer mehr in den Hintergrund. Wie sich aus dieser wilden und gärenden Zeit, für die ja das Ende des 19. Jahrhunderts ein interessantes Gegenstück bildet, unter Führung der beiden Schlegels u. a. die Zeit der romantischen Dichtung herausbildete, das braucht hier wohl nicht ausführlich dargelegt zu werden. Das einzig bleibende Verdienst dieser literarischen Periode mit all ihren Unklarheiten und religiösen wie sittlichen Verworrenheiten bleibt wohl auch jetzt die Sammlung von Arnim und Brentano „Des Knaben Wunderhorn“. Beide hatten sich in Göttingen kennen gelernt, wo Arnim Naturwissenschaften studierte; seitdem durch innige Freundschaft, sowie besonders durch das beiderseitige Interesse für das Volkslied miteinander verbunden, fanden sie sich bald zu dem Plane der gemeinsamen Herausgabe einer Sammlung von Volksliedern zusammen. Im Sommer des Jahres 1805 trafen sich beide wiederum in Heidelberg, und dort fand dann auch die gemeinsame Bearbeitung des ersten Bandes statt, an der wohl Arnim den geistigen Hauptanteil hat, während Brentano, hauptsächlich durch seine handschriftlichen und gedruckten Quellen das Werk förderte. Von ihm erschien denn auch in der „Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung“ von 1805 die erste Voranzeige des Werkes: „Wir zeigen,“ so heißt es dort, „die erste größere Sammlung älterer deutscher Lieder an, wie sie die neueren unter dem Namen Romanzen und Balladen begreifen, wie die Vorzeit sie im Gesange erfand und überlieferte; wie sie von uns aus dem Munde des Volkes, aus Büchern und Handschriften gesammelt, geordnet und ergänzt sind. Der Reichtum dieses nationalen Gesanges wird der allgemeinen Aufmerksamkeit nicht entgehen, es wird Viele überraschen, manche Bemühungen unserer Zeit ergänzen oder aufheben. Wir erwarten sehr viel von der festen, freudigen Lebensweise dieser Lieder, einen mannigfaltigen, vollen Ton in der Poesie, einen Anklang von bestimmten, echteigenen Gedanken; in Andern eine Anregung mancher halbvergessenen Jugenderinnerung; sie werden nicht

---

* Anm. der Red. Wir wollen nicht unterlassen, auf diese Ausgabe Eduard Grisebachs — des Dichters des „neuen Tannhäuser“, sowie Herausgebers der Werke von Schopenhauer und Theodor Amadeus Hoffmann — besonders hinzuweisen. Wir finden auch hier wieder bewährt Grisebachs peinlich gewissenhafte Art der Textvergleichung mit dem Original, haben es mit einer durchaus kritischen und außerdem vollständigen Ausgabe des herrlichen Liederschatzes zu tun. (Drei Teile und die „Kinderlieder“.) Auch daß die interessante Abhandlung von Arnim, die unserem Aufsatze in heutiger Nummer zugrunde liegt, den Liedern vorgedruckt ist, muß als Vorzug bezeichnet werden, zumal sie den meisten Ausgaben fehlt. Ein Schmuck des sauber ausgestatteten Bandes sind ferner die Nachbildungen der „fünf Kupfertitel und Titelkupfer“ der Original-Ausgabe, von denen wir mit freundlicher Bewilligung des Verlages zwei in Reproduktionen bringen. Das über 900 Seiten starke Liederbuch, das als poetischer „Hausschatz“ unseres Volkes wirklich von Herzen geschätzt sein sollte, kostet, in Leinen gebunden, nur 2 Mk., ist also von jedermann zu erstehen. Max Hesses Verlag — wir haben ihn mit seinen „Katechismen“ unsern Lesern schon oft empfehlen können — hat mit dieser „letzten Arbeit Grisebachs“ ein verdienstvolles Werk getan.

bloß gelesen, sie werden behalten und nachgesungen werden, sie umschließen ihrem Inhalte und ihrer Empfindung nach vielleicht den größten Teil deutscher Poesie, sie werden dadurch manches unbestimmte Verlangen befreien, was sich im Viellesen unberuhigt fühlt; sie werden dem deutschen Gemüte wie eine schöne Geschichte erscheinen, die zugleich wahr ist, dem Fremden sind sie eine wunderbare, hohe, vielleicht schon untergegangene Bildungsstufe." Im gleichen Jahre hatte Arnim in einer an Kapellmeister Reichardt gerichteten Abhandlung „Von Volksliedern" sich eingehend über die die Herausgeber des Wunderhorns leitenden Anschauungen, sowie über die „volle, tateneigene Gewalt und den Sinn des Volksliedes" ausgesprochen, und in einem Nachwort dazu den Lesern des ersten Bandes das Wunderhorn noch einmal empfohlen.

So erschien denn der erste Band von „Des Knaben Wunderhorn" bei Mohr & Zimmer in Heidelberg mit der Jahrzahl 1806. Es fällt uns Kindern einer nüchternen und jeder herzlichen Bewunderung abholden Zeit schwer, die Begeisterung zu begreifen, mit der diese Lieder, wie jede Entdeckung und Enthüllung unserer Vergangenheit, in jenen Tagen begrüßt wurden. Und doch entsprang diese Arbeit und die Freude daran nur dem Streben der Besten in unserem Volke, über dem Anschauen und Sichversenken in eine der dunklen Gegenwart gegenüber um so hellere und freudigere Vergangenheit den Jammer und das Elend, das damals über den deutschen Landen lag, zu vergessen. Freilich auch dem kühnen und zuversichtlichen Hoffen, daß es ihm gelingen werde, die alte Kraft und Heldenhaftigkeit, die ihnen hier entgegentrat, wieder wachzurufen zum Dienste der Freiheit und zur männlichen Hilfe beim Sprengen der Bande, in denen sie deutsches Herz und deutschen Sinn gefesselt sahen. Man darf ja nur neben Arnim und Brentano Namen nennen wie die Brüder Grimm, Uhland, von der Hagen, Meusebach, Görres, um sich



Kupfertitel zum II. Teile der Originalausgabe von „Des Knaben Wunderhorn".
Mit freundlicher Bewilligung von Max Hesses Verlag in Leipzig.

gleich zu vergegenwärtigen, wie diese alle, wenn auch von verschiedenen Richtungen her, dem einen Ziele nachstrebten, das Arnims Worte andeuten: „Etwas Höheres, das goldene Vließ, das allen gehört, was den Reichtum unseres ganzen Volkes bildet, wiederzufinden, das was seine eigene innere lebende Kunst gebildet, das Gewebe langer Zeit und mächtiger Kräfte, den Glauben und das Wissen des Volkes, was sie begleitet in Lust und Tod, Lieder, Sagen, Kunden, Sprüche, Geschichten, Prophezeiungen und Melodien. Wir wollen allen alles wiedergeben, was im vieljährigen Fortrollen seine Demantfestigkeit bewahrt, nicht abgestumpft, nur farbespielend geglättet hat, was alle Fugen und Ausschnitte hat zu dem allgemeinen Denkmale des großen neuern Volks der Deutschen. Das Grabmal der Vorzeit, das frohe Mal der Gegenwart, der Zukunft ein Merkmal in der Rennbahn des Lebens. Wir wollen wenigstens die Grundstücke legen, und, was über unsere Kräfte, andeuten, im festen Vertrauen, daß die nicht fehlen werden, welche den Bau zum Höchsten fortführen, und der, welcher die Spitze aufsetzt allem Unternehmen."

Keinem Geringeren als „Sr. Excellenz des Herrn Geheimrath von Goethe" war der erste Band des Wunderhorns mit der Wiedergabe eines Schwanks von dem Singer Grünenwald aus Wickrams „Rollwagenbüchlein" als Vorrede gewidmet. Und Goethe, der ja nicht selbst bei dem Volkslied in die Schule gegangen war, war auch der erste, der die Sammlung 1806 in der Jenaischen Literaturzeitung in einer Ausführlichkeit besprach, wie sie sich die Herausgeber nicht besser hätten wünschen können. „Die Herausgeber", sagt er in dieser wahrhaft klassischen Rezension, „haben diese Sammlung mit soviel Neigung, Fleiß, Geschmack und Zartheit zusammengebracht und behandelt, daß ihre Landsleute dieser liebevollen Mühe nun wohl erst mit gutem Willen, Teilnahme und Mitgenuß zu danken hätten. Von Rechts wegen sollte dieses Buch wie in jedem Hause, wo frische Menschen wohnen, am Fenster, unterm Spiegel, oder wo sonst Gesang- und Kochbücher zu liegen pflegen, zu finden sein, um aufgeschlagen zu werden in jedem Augenblick der Stimmung oder Unstimmung, wo man denn immer etwas Gleichtönendes oder Anregendes fände, wenn man auch allenfalls das Blatt ein paarmal umschlagen müßte. Am besten aber läge doch dieser Band auf dem Klavier des Liebhabers oder Meisters der Tonkunst, um den darin enthaltenen Liedern entweder mit bekannten, hergebrachten Melodien ganz ihr Recht widerfahren zu lassen, oder ihnen schickliche Weisen anzuschmiegen, oder wenn Gott wollte, neue bedeutende Melodien durch sie hervorzulocken. Würden dann diese Lieder nach und nach in ihrem eigenen Ton- und Klangelemente von Ohr zu Ohr, von Mund zu Mund getragen, kehrten sie allmählich, belebt und verherrlicht, zum Volke zurück, von dem sie zum Teil gewissermaßen ausgegangen, so könnte man sagen, das Büchlein habe seine Bestimmung erfüllt und könne nun wieder, als geschrieben und gedruckt, verloren gehen, weil es in Leben und Bildung der Nation übergegangen." Nachdem dann Goethe in einer meisterhaften „Charakterisierung aus dem Stegreif", wie er selbst sagt, jedes einzelne der im ersten Band enthaltenen Lieder kurz erwähnt, spricht er die Hoffnung aus, daß diesem ersten Band bald ein zweiter folgen möchte. Zugleich hatte er freilich den Wunsch dabei geäußert, daß sich die Lieder vor dem Singsang der Minnesänger, vor der bänkelsängerischen Gemeinheit und vor der Plattheit der Meistersänger hüten mögen; er fährt dann fort: „Brächten sie uns noch einen zweiten Teil dieser Art deutscher Lieder zusammen, so wären sie wohl aufzurufen, auch was fremde Nationen, Engländer am meisten, Franzosen weniger, Spanier in einem andern Sinn, Italiäner fast gar nicht, dieser Liederweisen besitzen, auszusuchen, und sie im Original und nach vorhandenen oder von ihnen selbst zu leistenden Uebersetzungen darzulegen." Und wenn Goethe zuletzt den Herausgebern ans Herz legt, „ihr poetisches Archiv rein, streng und ordentlich zu halten," da ja nicht alles gedruckt werden müsse, so mag er gerade zu dieser wohlwollenden Warnung mancherlei Grund gehabt haben. Denn, um gleich an dieser Stelle darzulegen, was wir schon im Eingang angedeutet haben, eine nach streng philologischen oder historischen Prinzipien geordnete Sammlung von Volksliedern, wie wir sie heute etwa von Uhland, Ditfurt, Liliencron, Böhme u. a. besitzen, ist „Des Knaben Wunderhorn" nicht. Es herrscht darin viel romantische Willkür und Ungenauigkeit, und mit aller Absicht haben Arnim und Brentano in dem Titel des Buches gerade das Wort „Volkslied" vermieden. Denn man kann doch nicht Gedichte von Opitz, Spee, Grimmelshausen, Schubart, Math. Claudius oder gar von Pfeffel, der mit seinem bekannten süßlichen Gedicht „Die Türkenpfeife" vertreten ist, als Volkslieder bezeichnen. Aber man kann trotzdem und trotz der oft recht oberflächlichen und kritiklosen Quellenangabe — ich erwähne als Beleg dafür nur, daß Justinus Kerners Gedicht aus den „Reiseschatten": „Mir träumt', ich flög gar bange" im Wunderhorn unter dem geschmacklosen Titel „Ikarus" mit der Bezeichnung: „Mündlich, wahrscheinlich nicht sehr alt" sich findet —, trotz der eigenmächtigen Redaktion mancher Lieder den Bienenfleiß der Herausgeber bewundern, mit dem sie aus Chroniken, fliegenden Blättern, alten Handschriften, gedruckten und ungedruckten Sammlungen, wie aus einzelnen Dichtern und nach mündlichen Ueberlieferungen auf ihren vielfachen Reisen ihr Material zusammenstellten.

Die schwache Seite der Sammlung hatte ja die zeitgenössische Kritik, die sich freilich nach Goethes Dafürhalten, vorerst wenigstens, mit dieser Sammlung nicht zu befassen gehabt hätte, bald herausgefunden. Schon Friedrich Schlegel beklagte es in den Heidelberger Jahrbüchern der Literatur 1808: „Wenn nur auch die Sorgfalt der Behandlung und der Auswahl dem Reichtum einigermaßen entsprächen! Wenn nur nicht so manches Schlechte mit aufgenommen, so manches Eigne und Fremdartige eingemischt wäre und die bei einigen Liedern sichtbare willkürliche Veränderung nicht bei dem größten Teil der Leser ein gerechtes Mißtrauen auch gegen die übrigen einflößen müßte." Und ähnlich, ja noch schärfer äußerten sich darüber die Germanisten Büsching und von der Hagen in der Vorrede

zu ihrer im Jahre 1807 erschienenen Sammlung von Volksliedern, während Docen in seinen Mißzellaneen darauf hinweist, daß man den Herausgebern des Wunderhorn, anstatt sie zu tadeln, doch vielmehr danken sollte, da ohne ihre Arbeit „das Ganze unberührt und unbekannt noch hundert Jahre hätte fortruhen können".

Arnim und Brentano antworteten auf alle diese Kritiken dadurch, daß sie in den Jahren 1807 und 1808 den zweiten und dritten Band



Kupfertitel zum III. Teil der Originalausgabe von „Des Knaben Wunderhorn".
Mit freundlicher Bewilligung von Max Hesses Verlag in Leipzig.

ihrer Sammlung zugleich mit einem von Brentano redigierten Anhang von Kinderliedern veröffentlichten. Das Erscheinen dieser Bände freilich gab dem alten Homeriden Johann Heinrich Voß, der gleich den Romantikern damals in Heidelberg lebte, Veranlassung zu einer bitterbösen und ungerechten Kritik, bei der man an Arnims Worte von den „Höllenkünsten der Rezensierbuden und des kritischen Waschweibergeschwätzes" erinnert wird. Im „Stuttgarter Morgenblatt" 1808 ging er dem Wunderhorn zu Leib: „Die bei Mohr und Zimmer unter dem Titel Des Knaben Wunderhorn im Jahr 1806 erschienene Sammlung alter Volkslieder," so heißt es dort, „deren geheuchelte Einfaltsmiene eine zu nachsichtige Aufmunterung erschlich, ist seitdem, was der edle Aufmunterer nicht argwöhnte, als ein zusammengeschaufelter Wulst, voll mutwilliger Verfälschungen, sogar mit untergeschobenem Machwerk gerügt worden. In den neu erschienenen Bänden (2 und 3) wird ein heilloser Mischmasch von allerlei butzigen, trutzigen, schmutzigen und nichtsnutzigen Gassenhauern samt einigen abgestandenen Kirchenhauern uns vorgeschüttet." Auf diese, nicht Kritik, sondern gewöhnliche Schimpferei in einem Blatte, das doch sonst auf einen feineren Ton gestimmt war, erließ Arnim sofort eine Erklärung in der Jenaer Literaturzeitung, worin er von Voß binnen sechs Wochen öffentliche Abbitte verlangte, widrigenfalls er ihn als einen boshaften Verleumder gerichtlich belangen, und außergerichtlich durch Abdruck seines ganzen Wörterbuchs von Schimpfreden bestrafen werde, womit er allerlei Männer seit dem Anfang seiner literarischen Laufbahn geschändet und unschuldige Leute genug zum Nachsprechen verführt habe. Die Antwort Voßens auf diese Erklärung erwähnte von einer Abbitte keine Silbe, sprach sich aber am Schlusse dahin aus, daß der wahrhafte und unverfälschte Titel des Buches lauten sollte: „Alte deutsche Lieder und Schnurren, auf Glauben zusammengerafft, umgearbeitet und ausgeflickt, zugleich mit neuen Liedern, auch eigenen untermengt." Als hierauf Arnim den Beweis von ihm verlangte, ihm ein Lied, dem kein älteres Fragment oder Sage zugrunde liege, oder eine Aenderung zu zeigen, für die er (Arnim) keinen Grund anzugeben wußte, aus höherer Kritik oder allgemeiner Verständlichkeit, schwieg sich Voß aus, und damit war die auch für die Romantiker keineswegs erquickliche Kontroverse zu Ende. Auch Brentano hatte in einer kurzen Erklärung zu dem „kleinen Voßischen Krieg" Stellung genommen, und beide Herausgeber des Wunderhorns kamen in einer Ankündigung eines vierten Bandes noch einmal auf die Kritiken zu sprechen. Aus diesem geplanten vierten Band wurde freilich nichts; der erste Band erschien 1818 in neuer Auflage, und mit einer „zweiten Nachschrift an den Leser" von Arnim; eine zweite neue Ausgabe der ganzen Sammlung erschien, von der Witwe Arnims herausgegeben, in den Jahren 1845 und 1846, und Ludwig Erk gab hierzu 1854 einen vierten Band, der etwa 200 weitere Lieder aus Arnims Nachlaß enthielt. In den siebenziger Jahren erschien die kritische Ausgabe des Wunderhorns in der Bearbeitung von Anton Birlinger und Wilhelm Crecelius, die sich namentlich auf Grund eingehender Quellenstudien bemühte, die ursprüngliche Form der einzelnen Lieder wiederherzustellen, und dabei zu zeigen, daß die ersten Herausgeber des Wunderhorns ihre redaktionelle Tätigkeit weiter ausgedehnt hatten, als man seither angenommen hatte. Der literarische Wert des Buches steht fest, wer aber lesen will, daß auch an diesem heute noch herumgenörgelt wird, der nehme den ersten Band von Gottschalls deutscher Nationalliteratur im 19. Jahrhundert S. 517 u. 518 zur Hand.

Mögen diese Zeilen das Ihrige zur weiteren Verbreitung des kostbaren deutschen Volksschatzes beitragen!

Theodor Ebner, Ulm.

Der Gassenhauer.

Von **Ludwig Riemann** (Essen).

I.

Der Gassenhauer ist ein gar merkwürdiger Bursche! Stutzerhaft keck, nach der neuesten Mode gekleidet, geht er über die Straße, mit seinen sinnlichen, verführerischen, frechen Augen die Herzen von jung und alt betörend. Wie ein Zauber beherrscht er diejenigen, die ihn einmal gesehen. So pfeift ihm zu Ehren am grauen Morgen schon der Bäckerjunge, das fröhliche Dienstmädchen denkt mit seiner beginnenden Arbeit an ihn, der schlaftrunkene, zur Fabrik eilende Arbeiter summt zur Belebung seine Weisen und nimmt ihn zur Begleitung und Aufmunterung mit in die Werkstätte. Wie ein Lauffeuer verbreiten sich seine leicht geschürzten Gedanken und Tonfolgen von Mund zu Mund, die eintönige Arbeit womöglich rhythmisch führend und anfeuernd. Bald gehört es zum guten Ton, die Bekanntschaft des Herrn Gassenhauers gemacht zu haben. Dominierend zeigt er sich nicht allein auf der Straße, sondern auch in geselligen Kreisen — bis zu einer gewissen Grenze. Nur ein einfaches, ernstes, sympathisches Mädchen ist gegen seine Verlockungen gefeit. Mit Ernst und Würde weist es ihn zurück für sich und seine Freunde. Dieses ewigjunge, bescheidene Kind ist: „Das Volkslied". Mit Haß und Eifer rächt er sich für diese Abweisung; im trauten Daheim, in der Arbeitsstube, im Garten, in der Fabrik, kurz, überall sucht er es zu verdrängen, was ihm leider nur zu gut gelingt. Er braucht dazu mächtige Hilfsmittel: den Verkehr, die den Markt überschwemmenden, einschlägigen, mit farbigen Bildern gezierten musikalischen Anpreisungen in den Musikalienhandlungen und die sinnfälligen, prickelnden Melodien und Texte.

Mit einer fabelhaften Schnelligkeit bringt der wirtschaftliche Verkehr den Gassenhauer unter die Leute. Ich entsinne mich eines bestimmten Falles. Der alte, urkomische Berliner Bendix wird eines Tages gefragt, ob er keine neue Idee hätte. Nach kurzem Besinnen und Zögern (wegen der Sinnlosigkeit) fängt er an zu singen:

„Ist denn kein Stuhl da, Stuhl da, Stuhl da,
für meine Hulda, Hulda, Hulda?"

Blitzschnell verbreitet sich die Weise und nach 8 Tagen wurde sie bereits am Rhein gesungen. Heute denkt fast kein Mensch mehr an das Lied von der Hulda mit ihrem „Stuhl da". Gestern entstanden, heute gesungen, morgen vergessen!

Selbst in das weltverlassene Heidedorf dringt das Gassenlied, wie ich es näher in dem Artikel „Die Musik auf dem Lande" in dieser Zeitschrift geschildert. (Vergl. Nr. 10 des 26. Jahrg.) Von alters her darf man die Spielhallen, Tingeltangel, Variété-Theater und ähnliche Einrichtungen, wie sie seit Jahrhunderten bestehen, als die Quellen der Verbreitung solcher seichten Weisen ansehen. Komiker und Soubretten singen eigene und fremde Erzeugnisse dieser Sangesgattung. Viele verlassen spurlos wieder die Bretter, bis plötzlich ein sogenannter „Schlager" das Publikum elektrisiert. Es summt mit, behält den Text um so leichter, je sinnloser und nichtssagender er ist, und stolz beherrscht nun der Herr Gassenhauer eine Zeitlang Straße, Haus, Humor und Sinne. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß seine Lieferanten, die ihm Text und Musik liefern müssen, zumeist unbekannt bleiben. Nur wenige Tonsetzer schreiben derartiges mit der Bestimmung zum Straßenliede, ja viele würden sich gegen diese Zumutung wahren. Freund Gassenhauer greift eben aus dem vorhandenen

Material heraus, was ihm nur beliebt. Darin liegt das Eigentümliche. Selbst ein Verdi konnte sich nicht gegen diese Eingriffe wehren, wenn er auch eines Tages sämtliche Drehorgeln aufkaufte, die in der Stadt seine kaum in die Oeffentlichkeit gebrachten Lieder spielten.

Während das bescheidene Volkslied jegliche Reklame verschmäht, ja die größte Zahl einer Drucklegung mit aller Scheu sich zu entziehen sucht, tragen die Gassenlieder vor ihrem Austritt in die Welt zumeist eine prächtige Gewandung und beanspruchen mit aller Dreistigkeit vom Verleger den größten Raum in seinen Schaufenstern. Schreiende Farben, bizarre Figuren und Zeichnungen lenken das Auge auf die große Auswahl, die den Vorübergehenden an die im Variété-Theater gesungenen Texte erinnert. Mit Stolz und Würde thront der Herr Gassenhauer im Musikalienladen, denn er weiß sehr wohl, welche Verdienste er dem Verleger zuwendet und daß er die Kosten der Unterhaltung für manchen bestaubten Ladenhüter trägt.

Als drittes Hilfsmittel seiner Verbreitung gelten die der Sinnlichkeit dienenden Texte und Melodien. Diese sind in der äußeren Form wohl verschieden, aber inhaltlich in Wort und Weise fast alle übereinstimmend, nämlich schal, nichtssagend, lüstern, lasziv, ironisierend und nach der musikalischen Seite hin harmonisch engbegrenzt, trivial, aber rhythmisch scharf. Ich möchte den Leser einmal durch die letzten 15 bis 20 Jahre dieser Liedproduktion führen; der allezeit fröhliche humorvolle Dichter Franz Grabe aus Lüdingworth im Lande Hadeln, bei dem der Herr Gassenhauer mit verlockendem Anerbieten schon manchmal um eine Lieferung gebeten, aber stets abgewiesen wurde — hat die Anfangszeilen, um sie schmackhafter zu machen, mit liebenswürdigem Geschick in Reime gebracht:

Old un Neet.

Leeder-Quodlibet (Melodie Hobellied) von Franz Grabe, Lüdingworth.

Siet unse Jugendtied bis hüt
Is manchet Leed erklung'n,
Un wat ward in de Tokunst woll
Noch all tosamen sung'n! —
Von all den Krempel, old un jung,
Krieg ik hier'n beten her,
Dat man sik in Erinnerung
Daran ins — amüseer.

Mein Herz, das ist ein Bienenhaus,
O Hannes, wat'n Hot!
Ach, Aennchen, warum weinest du?
Bitte, laß' mich, — Lott is dod!
Von Hamburg geht's nach Ritzebüttel,
O himmelblauer See,
De Ludewig, de Ludewig
Hett't gröttste Portmonneh!

Weißt Mutterl, was geträumt i hab?
De Swin de habbt Trichin;
Du hast die schöne Bertha ja,
De Hubelbank is min.
Mädel putz dich, wasch dich, kämm dich schön,
Nur einmal blüht der Mai!
Wer weiß ob wir uns wiedersehn,
An der Magd, an der Bank vorbei.

Mein zuckersüßer August futsch,
Wir gehn nach Lindenau,
Susanne, o wie bist du nett,
So 'ne ganze kleine Frau.
In Grunewald ist Holzauktion,
Hannes, wat makst du dor?
Hollandschen Kees! Zum Tingelingeling.
De Mann mit de Coaks is da.

De Katt de sitt in'n Nettelbusch,
Hest Lebberwust ok sehn!
Ist denn kein Stuhl für Hulda da,
Muß sie noch immer stehn?
Die Jule, Tarabumtara!
Man munkelt — allerlei;
De Kööksch de sitt in'r Kellerlock,
Ehr Krinolin is 'twei!

Rut mit de Olsch an de Fröhjahrsluft!
Die Schwiegermamama. —
Der Wenzel kommt, der Wenzel kommt,
Der Wenzel, der ist da!
Und lebt denn meine Male noch?
Die kleine Fischerin;
Was kraucht dort in dem Busch herum?
Die Gigerlkönigin.

Vel solke schöne Leeder kamt
Von Hamborg un Berlin,
Un darbei will uns' Dütschland doch
„Das Land der Denker" sin.
Dat dütsche Volksleed, dat verkrüggt
Sik still vor all den Schund. —
Ok ik verkrüg mi nu un segg:
„Adschüs, blieb'n Se gesund!"

II.

Der Gassenhauer hatte ursprünglich nicht den verächtlichen Nebensinn. In der altneuhochdeutschen Sprache (16. bis 17. Jahrh.) bezeichnet er einen auf der Straße umherziehenden Menschen, soviel wie Gassentreter, Gassengänger*; „wer aber mit leichtfertigen buben und gassenhauern, welche nichts als des abends auf der gassen schreien und plöcken können, umgehet, der muß auch hernach dem büttel zu dempze (Gefängnis) folgen." Auch wurde das Wort im Sinne eines Tanzes gebraucht**. „Da sie aber anfiengen zu gumpen, daß der ganze Bau, weil man eben einen trollichten gassenhauer aufmachte . . ., wie derselbe creißtanz nun zu ende, so baten sie alle, ich sollte mich doch im tanzen alleine sehen lassen, ich war her und gab den spielleuten zwei Ducatons und sagte: allons ihr Herrn, streicht uns einmal den Leipziger Gassenhauer auf . . ."

Nach L. Erk galt er als Tanz im dreiteiligen Takt. Noch heute braucht man in Oesterreich das Wort „aufhauen" als Kraftwort für tanzen, eigentlich wohl vom Stampfen des Taktes. Es entsprach der altherkömmlichen Sitte, auf der Gasse zu tanzen, statt in den Häusern.

Das Gassenlied muß ursprünglich eine bestimmte Art gewesen sein, wie sie z. B. auch Hans Sachs dichtete, denn als er im Jahre 1567 den Vorrat seiner Gedichte nachsah, fand er unter anderem auch:

psalmen und ander kirchengesäng
auch verendert geistliche Lieder
auch gassenhawer hin und wieder
auch lieder von kriegesgeschrei
auch etlich bullieder dabei.

Auch die Titel von Liedersammlungen deuten darauf hin, z. B.: „gassenhawerlin und routeliedlein — oder gassenhawer, reuter- und bergliedlein, christlich und sittlich verendert."

Egenolff, Musikdrucker und Verleger in Frankfurt am Main, gab im Jahre 1535 Gassenhawerlin, 39 weltliche Lieder in vierstimmiger Bearbeitung heraus, deren Partituren heute sich nur noch in zwei Exemplaren vorfinden (Besitzer: Dr. Bohn, Breslau, und der verstorbene R. Eitner, Templin). Herr Eitner, wohl der erste Kenner der musikalischen Verhältnisse des 16. Jahrhunderts, überließ mir eine Reihe von Liedern, die als Gassenhauer damals Verwendung gefunden, von denen ich einige an dieser Stelle mitteile:

Gassenhawerlin, 1540 (Forster, 2. Teil, Nr. 38).

Bummelirstu mir, so bummelie ich dir
in hohen frewden (Freuden) leben wir
schlah ob ich dir den bummelerio
den allerbesten bummelerio!

Gassenhawerlin 1540 (Forster, 2. Teil, Nr. 24).

1. Es hiedri hut, gut schedri scheffer
Valdridum vor dem schaldridum
Holz, er hiedri, hiedri, hüt der lemmer
Valdridum, schaldridum vor dem Holz.
2. Wos fundri, fand er bei dem wege
Valdridum vor dem schaldridum
stan ein judri, judri, judri, jun in junkfraw
Valdridum, schaldridum bei dem stan.

Graslidlein, Zwickau 1531.

Es hett ein paur ein töchterlein
des Tinte lore lass-a fera mir
des wolt nit langer ein meydlein sein
des dings, des dings, des dings, des dings
wolt lenger nit meydlein sein.

Gassenhawerlin 1549 (Forster, 2. Teil, Nr. 74).

Ach Gredlein, ach Gredlein, far mit mir über Rein
du hast ein kleines beutelein
es giengen kaum drei Heller drein
sie lacht und sprach nein, nein, zu, zu!

Gassenhawerlin 1669 (Königl. Bibl., Berlin, Ms. germ. 231).

Es fuhr, es fuhr ein Bauer mit Holz
Drei Stunden vor dem Tage mit seinem Rößlein stolz.
(10 Strophen.)

Die Melodien zu diesen Texten, die ebenfalls ein besonderes Interesse in Anspruch nehmen, zeigen selbstverständlich das Gepräge jener Zeit, worauf ich später zu sprechen komme. Der höhere musikalische Wert ließ jedenfalls die damals beliebte Begleitungsform des einstimmigen Satzes zu. Der Mangel an weltlichen Liedern, die im Gegensatz zu den geistlichen von den Musikbeflissenen und Schreibkundigen des 16. Jahrhunderts verachtungsvoll ignoriert wurden, gibt uns leider keinen weiteren Einblick in die Volksgesangverhältnisse, besonders nicht bei dem Gassenlied, das die niederste Stelle in der Bewertung einnahm. Man vermag aber schon an vorstehenden Beispielen den wohltuenden Unterschied gegen die heutigen zu erkennen, denn sie schildern wohl in treuherziger, biederer Weise, oft mit köstlicher Naivität die menschlichen Schwächen, fallen aber nicht in den

* Gebrüder Grimm, Deutsches Wörterbuch.
** Schelmufsky, Reisebeschreibung 1750.

gemeinen Ton, wie die unsrigen. — Merkwürdig, doch wohl begreiflich ist eine Uebereinstimmung des alten wie neuen Gassenhauers mit unseren Kinderspielliedern. Ich meine die oft wiederkehrende Sinnlosigkeit des Textes, oder besser gesagt: das Vorkommen von gefühlslautmalerischen oder rhythmisierenden Wörtern, z. B. valdridum, schalbridum, Taradabumdara 2c. Dieses letzte, edle Wort füllt sogar einen jüngst vergangenen Gassenhauer textlich ganz aus. Des Kindes natürlicher Mangel an geistiger Fassungskraft deckt sich hier vollkommen mit der geistigen Inferiorität des Straßenliedsängers.

Als man vor zwei Jahrhunderten von kritischer und ästhetischer Seite auf den Wert der Volkslieder aufmerksam wurde, gab es auch Gassenhauer besseren Genres; man sprach von der Meisterschaft der Spieler in den Gassen in ähnlicher Weise wie in England von den ballards. Aber der geringschätzige Klang behielt um so mehr die Oberhand, als die bedeutenden Dichter jener Zeit auf das eifrigste bemüht waren, eine reinliche Scheidung des Volksliedes vom Gassenlied herbeizuführen. Als Früchte dieser Tätigkeit gelten z. B. Reliques of ancient English Poetry von Thomas Percy (1765), Herders Volkslieder (1778) und Arnim-Brentanos Wunderhorn (1807—1808). Dieses edle Streben kam aber nur den gebildeten Ständen jener Zeit zugute, denn der Vertrieb derartiger Bücher stak damals noch in den Kinderschuhen, auch mochte wohl die geringe Schulbildung der unteren Volksschichten einer Besserung hierin im Wege stehen, denn wir lesen noch im Heidelberger Jahrbuch 1809: „während die politischen Müßiggänger sich darüber zanken werden, wird der Pöbel ein paar Flüche zwischen den Zähnen murmeln, seinen Gassenhauer anstimmen und — bezahlen." Wieland spricht in seinen Werken auch „von allerlei Gassenhauern samt einigen abgestandenen Kirchenhauern". Heute versteht man darunter meist ein rohes Lied, aber daneben lebt noch der eigentliche Begriff, wie ihn Goethe brauchte, nämlich Lied oder Liedweise, wie sie von Zeit zu Zeit neu auftauchend in allgemeine Gunst kommen, daher auch auf der Gasse herrschend. Den herrschenden Einflüssen, die, wie ich eingangs schilderte, der Verbreitung in viel schlimmerer, rascherer Weise die Wege ebnen, als in früheren Jahrhunderten, steht zwar heute eine auf höherem Niveau stehende Volksbildung gegenüber, die sehr wohl die Wertlosigkeit und Schalheit der Gassenhauer im Gegensatz der dem Volke bekannten besseren Lieder zu erkennen weiß. Diese Erkenntnis hat denn auch besonders in den letzten Jahrzehnten Blüten gezeitigt, die zu einer größeren Verbreitung des Volks- und edlen Kunstliedes und Verdrängung des Straßenliedes ausreifen sollen. Dahin gehört das neu geschaffene „Lied im Volkston" und seine Pflege in Vereinigung mit dem Volksliede in Männergesangvereinen und in Volksschulen. Wird heutzutage ein kleines Lied komponiert, so versieht man es mit der Marke „im Volkston", und so glaubt es der Komponist einerseits vor der Verballhornung auf der Straße zu retten, anderseits erhofft er mit Hilfe des Respektes vor dem Volkslied eine Anerkennung. Doch das Volk ist ein scharfer Richter! Man beobachte, wieviel Tausende dieser Liedertafellieder, z. B. in Männergesangvereinen, durchgesiebt werden und der Vergangenheit anheimfallen. Die natürliche Folge ist ein Verruf des „Volkstones", seit es soweit gekommen, statt der einfachen textlichen Unterlagen und der einfachen Melodien und Harmonien zu kunstgemäßen Mitteln zu greifen. Der Liedertafelstil im Männergesang trägt mit dem Gassenhauer viele gleiche Eigenschaften, die durch den vierstimmigen Satz nicht verdeckt werden. Leider ist die Energie und auch die musikalische Bildung einzelner Leiter kleiner Männerchöre so gering, daß sie der Liedertafelei nicht wirksam begegnen können, und deshalb muß es begreiflich erscheinen, wenn man von Gesangwettstreiten liest, auf denen nur „komische" Männerchöre zur Preisbewerbung zugelassen werden. Daß die mit allerlei Allotria und Unsinn gefüllten, nach der Straße riechenden Chöre den Sieg davontragen, ist vorauszusehen.

III.

Ein kurzer Vergleich des deutschen Gassenhauers mit dem einiger anderer Länder wird nicht uninteressant sein. In Italien wird die Canzone populare, ein in der Gunst des Volkes stehender Text oder eine sinnfällige Melodie in Flugblättern verteilt, eine Einrichtung, die bei uns auf den Jahrmärkten bei dem Absingen einer Mordgeschichte von seiten der Bänkelsänger gottlob nur noch vereinzelt zu finden ist. Ich bekam aus Florenz über 50 mühelos gesammelte Flugblätter: Stornellis und Storias, wovon die Hälfte einen schlüpfrigen Text enthalten und die anderen irgend einen Mordhelden wie Bresci und Muselino besingen. Da der Italiener bekanntlich leidenschaftlich gerne singt und irgend eine Opern- oder sonstige Melodie viel schneller auffaßt als der Deutsche, erklärt sich daraus eine viel größere Verbreitung der Canzone populare, die aber unsere Gassenhauer zum großen Teil an Gemeinheit und Laszivität übertreffen und dabei noch durch besondere Bilder auf den Flugblättern die Sinne anstacheln. Ich habe deshalb das Gefühl, daß unser Gassenhauer ein reiner Waisenknabe gegen den italienischen ist.

Auch der leichtblütige Oesterreicher bewegt sich in dieser Hinsicht auf gewöhnlicheren Bahnen als der Deutsche. Vom „Volke" werden zumeist die Lieder der Wiener „Volkssänger" (Tingel-Tangelsänger) gesungen, die sich als „Wiener Lieder" oder als Volkslieder geben und dem Volke in fliegenden Blättern, meist mit einem Bilde auf der Titelseite, zum Preise von 5 Kreuzern zugänglich gemacht werden. Es ist das eine eigene Literatur für sich. Auch die in ganz Oesterreich bekannten „Schrammellieder" gehören dazu, sind aber nicht die schlechtesten. Schrammel war ein tüchtiger Musiker und führte in seinem Quartett eine eigene, gedehnte, sentimentale, süßliche Spielweise ein (zwei Violinen, eine Gitarre, eine Harmonika oder das „picksüße Hölzel", eine Art von kurzer Klarinette), die sich großer Beliebtheit erfreut und alle in Gunst gekommenen Lieder zuerst aufgreift.

Bezüglich der nordischen Länder wurde mir folgendes mitgeteilt: „In Kopenhagen gibt es eine Masse Gassenhauer, dänisch: Gadeviser. Früher war es in jedem Jahre immer eine neue Gadevise, die überall gesungen wurde und die ältere verdrang, bis sie wieder im nächsten Jahre einer neuen den Platz einräumen mußte. Jetzt scheint die Fruchtbarkeit dieser Weisen etwas vermindert zu sein. Nach der musikalischen Seite, besonders der Intervalle, sind sie nicht von den gewöhnlichen Liedern verschieden, werden auch nicht von feineren Leuten verachtet. Die beiden beliebtesten Gadevisen in Kopenhagen heißen: „Mädchen komm mit mir im Walde" — und eine Sechstour, die gebräuchlichste Tanzform, mit dem Anfang: „Eine Sechstour, ach in dem kleinen Wort, ein' Welt von Freude und Seligkeit wohnt." —

Die Verhältnisse ähneln also den deutschen. Nach den mir gesandten Beispielen ist der Zug des Volkstümlichen ein edlerer als in unserem Gassenhauer, doch finden sich auch Lieder seichten Inhaltes.

Dasselbe gilt von Finnland, wo der Straßengesang infolge der wenigen städtischen Ansiedelungen keinen nennenswerten Eingang gefunden hat.

Die Antwort auf eine Nachfrage (Moskau) über russische Gassenhauer gebe ich wörtlich wieder: „Wir kennen keine eigentlichen russischen Straßengesänge. Unzüchtige Gesänge werden von den Arbeitern bei schweren Bauarbeiten oder beim Tragen von Lasten gesungen. Natürlich existieren sie nicht im Druck. Bänkel- oder Straßensänger haben wir nicht, blinde Sänger gibt es in Klein-Rußland. Es gibt gedruckte Sammlungen, auch ein umfangreiches Werk über Bänkelsänger der Vorzeit. Das berühmteste dieser Straßenlieder ist die „Kamarinskaja", die Glinka, verbunden mit einem Hochzeitsliede, in seinem berühmten Orchester-Scherzo gleichen Namens vereinigt hat. Dann gibt es noch Gassenhauer der Fabrikarbeiter. Zur Salonmusik gehören sie nicht, höchstens bei einem Junggesellenschmaus."

Im Gegensatz hierzu steht England, wo das Straßenlied sich großer Beliebtheit erfreut. In London findet man eine vollständig organisierte Zunft der Straßenmusikanten, die in der Morgenfrühe nach dem bevölkerten Westend, Spitalsfields, Leather Lane, Clerkenwell 2c. ausziehen und dort in Sang und Spiel ihre Gassenlieder oder Ballads zum besten geben. Mit großer Virtuosität wissen sie Inhalt und Form der Lieder nach der Art der Zuhörermenge auszuwählen, so daß sie ein großes Repertoire beherrschen. Diese Nachkommen der alten Minstrels tragen selbstverständlich einen kosmopolitischen Charakter und gehören der untersten Volksklasse an. Ihre Lieder werden von den Gesellschaftsschichten wenig oder gar nicht aufgesogen, so daß der verderbliche Charakter der Gassenhauer hier mehr zurücktritt.

In Frankreich herrschen ähnliche Verhältnisse. Der deutsche Gassenhauer fehlt dort nach Wort und Bedeutung. Was auf den Straßen gesungen wird, sind Lieder, die von komischen Sängern in den Chantants hervorgebracht werden. Die Texte sind sehr verschieden, gemein, frei und zweideutig, die Musik bietet meistens gar kein Interesse, sie ist banal und gewöhnlich. Neben diese Lieder muß man diejenigen stellen, die in gewissen kleinen Theatern gesungen werden und die auf die politischen Ereignisse anspielen. Die meisten enthalten Satiren gegen die Regierung. Der Text ist gewöhnlich sehr geistreich. Während die oben erwähnten Lieder von der Gesellschaft verachtet werden, sind diese im Gegenteil geschätzt, freilich weniger vom musikalischen Standpunkt aus.

Die Existenz des deutschen Gassenhauers läßt sich rückwärts bis zum 14. Jahrhundert nachweisen. Jedenfalls ist aber sein Alter bezw. seine Jugend auf die ersten deutschen Städteansiedelungen zurückzuführen, denn die geselligen Kreise und Zusammenkünfte sind die Hauptquellen seiner Aufnahme und Verbreitung. In meinem Werke: „Ueber eigentümliche, bei Natur- und Kulturvölkern vorkommenden Tonreihen und ihre Beziehungen zu den Gesetzen der Harmonie" (Essen, Bädeker 1899) habe ich nachgewiesen, daß diese Völker die Form eines Gassenhauers nicht kennen. Er ist eine Begleiterscheinung der kulturgeschichtlichen Entwicklungsperioden und nicht zum geringsten ein Spiegel der sittlichen Höhe oder Tiefe der jeweiligen Zeitepoche, weniger nach dem musikalischen als nach dem textlichen Inhalt. Die Eigenschaften des Textes habe ich vorhin schon beleuchtet, es erübrigt nur noch die Tatsache, in wie fein empfindender Weise das Volk denselben zugunsten des echten Volksliedes in allen Zeitläuften ausgeschieden hat.

„Das ist das Dauernde am Volksliede, daß es, unbeirrt von individuellen Einflüssen, nur Allgemeingültiges darstellt, daß es weder zufällige Wirklichkeit, noch erträumten Schein uns vorführt, daß wir in ihm unbekümmert um die Zeit der Entstehung stets wahre Menschen und nicht etwa in Kostüme gesteckte Schemen finden. Das Volkslied ist in diesem Sinne zeitlos. Die in ihm dargestellten Verhältnisse und Menschen erscheinen von individueller Färbung befreit, und deshalb wird beispielsweise kein echtes Volkslied zu seiner Wirkung einer Modernisierung bedürfen*." Mit diesem Urteil ist zugleich der Gassenhauer gerichtet. Sein Inhalt, wenn überhaupt einer vorhanden, wird zumeist auf eine Person oder sinnlose Sache zugeschnitten, ohne jed-

* Freiherr von Waldberg-Goethe und das Volkslied S. 30 f.

weden ethischen Hintergrund. Die Darstellung der Idee wird besonders bei mehrmaliger Wiederholung so schnell erschöpft, daß eine Dauerhaftigkeit psychologisch undenkbar ist. Zwar fällt infolge der letzten Eigenschaft auch manches neu entstehende Volkslied der Vergessenheit anheim, so daß die pessimistische Anschauung sogar heute die Existenz neuer Volkslieder ableugnet. Gewinnt jedoch die flüchtige Idee infolge ihrer Verallgemeinerung festere Gestalt, dann bleibt sie auch im Volke haften, der einzelne ändert und fügt hinzu, und schlackenrein entsteigt das Volkslied schließlich der Masse. Viel schwieriger als dem Gassenhauer aber wird es dem Volksliede, in alle Schichten des Volkes einzudringen, denn „die Einheitlichkeit (Zeitschrift ‚Das Volkslied' 1901, Dr. Pommer) des Volkes als großes Ganzes ist uns Deutschen und wohl allen Kulturvölkern längst verloren gegangen. Wie wenig hat heutzutage der Gebildete mit dem Ungebildeten, der Städter mit dem Bauer, ‚der König mit dem Bettelmann' gemein im Denken und Fühlen! Einmal war das freilich anders. Zur Zeit Walthers von der Vogelweide und noch früher, im 9. bis 12. Jahrh., da war Bildung, Anschauungsweise, das ganze Denken, Fühlen und Wollen fast aller Volksgenossen gleich. Heute ist dies anders geworden. Eine geradezu ungeheure Kluft trennt heute die oberen von den mittleren und selbst diese wieder von den unteren Schichten des Volkes. Wir verstehen uns ja kaum mehr untereinander, ich meine nicht in sprachlicher Beziehung, obwohl die Behauptung auch in diesem Sinne gilt. Das kann jeder Städter an sich erfahren, wenn er aufs Land zieht. Was ihn interessiert, fesselt, bewegt, läßt seinen bäuerlichen Volksgenossen kalt, und was das Denken, Fühlen und Streben dieses ‚Mannes aus dem Volke' erfüllt, findet keine Stelle in Kopf und Herz seines ‚höher stehenden' gebildeten Bruders! Dieses ist beklagenswert, namentlich vom nationalen Standpunkte." —

Neben den textlichen Eigenschaften ist es besonders der Rhythmus, der in der Melodie den Gassenhauer belebt, ja oft als einziger Träger die Beliebtheit und Verbreitung verursacht (Taradabumdera). Die Melodie enthält dieselben harmonischen Unterlagen, wie die Melodie des Volksliedes. Sie unterliegt, wie die volkstümlichen Lieder, der Zensur des Volkes, das künstliche Intervalle kurzweg ausmerzt und wenn es deren zuviele sind, den Gassenhauer ablehnt. Daher die Tatsache, daß ein solcher selten genau so nachgesungen wird, wie ihn der Komponist geschrieben. Die Melodien prägen die Herrschaft der Intervalle in der jeweiligen Entstehungszeit aus. So würde niemals ein Laie die Weisen der Gassenhawerlin des 15. und 16. Jahrhunderts als solche erkennen, nicht allein wegen der langsamen, choralartigen Schreibweise, sondern weil die unentbehrliche süßliche Septime und sehnsüchtige None oder Sexte als Vorhaltstöne fehlen. Der heutige Gassenhauer steht unter der Herrschaft des Vorhalts- oder des unaufgelösten Dissonanztones in der Melodie, die in dieser Anwendung zuerst von dem Walzer-Strauß eingeführt wurden. Es ist dieses ein Kettenglied zur Wandelbarkeit unseres musikalischen Gehörs, zu dem bis heute jede tonpsychologische Erklärung fehlt. Das Volkslied zeigt auch hierin eine größere Stetigkeit, denn ich wüßte keines, worin die Auflösung einer Dissonanz nicht in regelrechter Weise geschähe. — Daneben steht die ästhetische Anschauung der Intervalle, deren beliebte und den ernsten Musikfreund abstoßende Wirkung von der Textunterlage abhängt. Die an und für sich unerklärliche Tatsache, daß gewissen Tonentfernungen ein ebenso gemeiner Charakter anhaften kann wie einem Wort, wird durch den Gassenhauer am besten illustriert. „Schon da, wo es auf bloßen Ohrenkitzel abgesehen ist, kann von einer veredelnden Wirkung nicht mehr die Rede sein. Es gibt aber eine Musik, die so niederträchtig, so leichtfertig, so ekelhaft ist, wie der schlechteste, schlüpfrigste Roman es kaum sein kann, und um so gefährlicher, als der mit der Sprache derselben nicht so genau bekannte Musikliebhaber arglos und unbewußt sie in sich hineinsaugt, während sie dem tiefer Gebildeten, der hinter den Notenzeilen zu lesen versteht, als eine empörende Herabwürdigung unserer Kunst erscheinen muß." (A. Schüz, „Zur Aesthetik der Musik". Metzler, Stuttgart.) Demgegenüber ist aber zu betonen, daß eine Melodie zunächst durch den Text erniedrigt wird, denn mir erscheinen einzelne in der Sprache unverständliche ausländische Gassenhauer, mit Ausnahme der italienischen, wenig oder gar nicht trivial, im Gegenteil charakteristisch musikalisch, wegen des fremdartigen Gebrauchs der Intervalle. —

Eine eigentümliche Ehre genießt der Gassenhauer im Gottesdienste der Heilsarmee. Die Vertreter dieser Sekte sind der Meinung, daß sie mit der Anwendung solcher profanen Melodien zu religiösen Textunterlagen den unteren Volksschichten näherkommen. Schon im 16. Jahrhundert wurden derartige Versuche gemacht, nämlich die schlüpfrigen, unzüchtigen Texte der Schamperlieder (schamper = schambar, d. h. Scham erweckend, weil schandbaren Inhalts) durch geistliche Umdichtungen nur in ihren Melodien zu belassen. Die Heilsarmee stützt diese Idee auf die leider nur allzuwahre Tatsache, daß man in den niederen Arbeiterkreisen und unteren Volksschichten wenig oder gar keine Volkslieder mehr vorfindet, und daß sie darum aus dem Vorhandenen schöpft.

Mögen meine Betrachtungen über den Gassenhauer als Schilderung dieser brennendroten, betäubend wohlriechenden Blüte westeuropäischer Zivilisation vorerst als Selbstzweck gedient haben, so soll doch mein oft wiederkehrender Hinweis auf das Volkslied und volkstümliche Lied und die daraus resultierenden Vergleiche eine dringende Mahnung von sich geben, daß wir uns der drohenden Gefahr einer Ueberwucherung dieses Giftkrautes bewußt werden und mit allen Kräften diesem entgegenarbeiten durch Pflege des Volksliedes im häuslichen Kreise, in geselligen Vereinigungen und Volksliederkonzerten. Denn Beethovens Biograph Marx sagt mit Recht: „Das Volkslied ist die Unsterblichkeit der Musik. Es ist ewig dasselbe, wenngleich es in seiner Ausprägung nach Ort und Zeit wechselt. Es gehört der grauesten Vergangenheit an, wie der blühenden oder bestaubten Gegenwart, und zugleich ist es eigentliche Zukunftsmusik. Es ist die unantastbare Musik von Gottes Gnaden, denn sein Schöpfer und sein Inhalt ist überall und allezeit derselbe: Das Volk selber und der in das Lied übergehende Inhalt des Volkslebens."

Unsere Bilder.

Zu den Bildern der Volksliednummer mögen einige kurze Worte hier Platz finden. Große Erläuterungen sind nicht nötig. Zunächst sei bemerkt, daß die beiden (verkleinerten) Reproduktionen der Schwindschen Gemälde „Auf der Wanderung" und „Des Knaben Wunderhorn" nach den vorzüglichen Vorlagen der vom „Kunstwart" herausgegebenen „Schwind-Mappen" (Nr. 1 und 3) hergestellt worden sind. Diese Kunstwart-Mappen sind der weitesten Verbreitung wert; sie haben sie ja auch bereits gefunden — wieder mal ein erfreuliches Zeichen des Kunstgeschmacks im deutschen Volke — und werden sie fernerhin finden, zumal der außerordentlich niedere Preis von 1.50 Mk. es jedermann ermöglicht, diese Schätze zu erwerben. „Ein gemaltes Volkslied" nennt der „Kunstwart" mit Recht Schwinds Bild „Auf der Wanderung" und ebenso recht hat er, wenn er von dem Meister selber sagt: Moritz von Schwind war der volkstümliche Schilderer unserer deutschen Märchenwelt. Ist nicht der prächtige Jüngling unter der Eiche — das Bild Jung-Siegfrieds unter der Linde tritt uns unwillkürlich vor die Augen — ein untrüglicher Beweis dafür? „Des Knaben Wunderhorn!" In leibhaftiger Gestalt wird uns anderseits auf S. 372 das berühmte Horn als Titelkupfer zum II. Band der Arnim-Brentanoschen Sammlung gezeigt, wie sie, fünf an der Zahl, die 1808 in Heidelberg erschienene Originalausgabe zieren:

„Gar mancher schöne Stein
Gelegt ins Gold hinein,
Viel Perlen und Rubin
Die Augen auf sich ziehn"

heißt's im berühmten Eingangsgedicht. Eine Probe eines musikalischen Ständchens aus alter Zeit gibt uns das Titelblatt zum III. Teil (S. 373). Weiter aber ist es uns gelungen, in der vorliegenden Nummer unseren Lesern noch etwas Besonderes zu bieten: Die drei für die „Neue Musik-Zeitung" geschnittenen Silhouetten auf S. 368 und 369. Die fein erdachten und meisterhaft ausgeführten Bildchen haben zum Autor Frau J. B. Schäfer in München, deren Schöpfungen auf diesem Gebiet mit Recht sehr geschätzt sind und der Künstlerin in letzter Zeit große Erfolge gebracht haben. Dem poetisch Empfindenden und künstlerisch Geschulten wird der Unterschied dieser Silhouetten mit den ähnlichen Erzeugnissen, wie sie ja heute nichts Seltenes sind, sofort in die Augen springen. Man beachte allein die rein bildliche Wirkung, die „Komposition" der Blätter. Und ist die Idee der wandernden Maria nicht rührend und ergreifend? Wieviel Tiefe bei so einfachen Darstellungsmitteln! Die verschiedenen „Töne" werden nämlich durch verschieden gefärbtes Papier hervorgebracht, das, nachdem die Silhouetten geschnitten sind, auf den Karton aufgeklebt wird. Auf dem genannten Bild läßt sich das deutlich erkennen. (Die Originale sind mehrfarbig, so ist der Heiligenschein z. B. aus Goldpapier.) Die Konturen kommen dadurch, wie beim Auszuge der stolzen drei Reiter am besten zu sehen, scharf und deutlich. Ganz vortrefflich und charakteristisch ist auch der „Schwyzer" auf der Schanz zu Straßburg — ein Landsmann der Frau Schäfer, der Tochter J. V. Widmanns in Bern. Wir haben Aussicht, unseren Lesern noch weitere Proben ihrer besonderen Kunst zu bieten. — Daß schließlich ein Bild des neuen, eben enthüllten Denkmals von Joh. Seb. Bach an der Spitze dieser Nummer stehen konnte, war ein freundlicher Zufall. Wer könnte ein dem Volkslied gewidmetes Unternehmen würdiger einleiten als der große Thomaskantor? — —

* * *

Zur Notiz. Auf unsere Aufforderung zur Mitarbeit an einer Volkslied-Nummer ist uns eine solche Fülle von Material zugegangen, daß wir nur einen kleinen Teil davon in Vorliegendem veröffentlichen konnten. Vor allem mußten die Artikel über ausländische Volkslieder ganz beiseite gestellt werden. Sollte diese Nummer Anklang finden, so würden wir eine zweite und dritte herausgeben; auf jeden Fall aber sollen die in unserem Besitz befindlichen Artikel veröffentlicht werden, wenn auch etwa nur verteilt auf die laufenden Nummern der „Neuen Musik-Zeitung". — Die kleinen aktuellen Notizen stehen diesmal in der Beilage. Die nächste Nummer wird die fälligen Berichte aus dem gegenwärtigen Musikleben bringen.

Die Redaktion.

Schluß der Redaktion am 30. Mai, Ausgabe dieser Nummer am 11. Juni, der nächsten Nummer am 25. Juni.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 18.

Stuttgart-Leipzig
25. Juni 1908.



Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Vom Münchner Tonkünstlerfest.

44. Jahresversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins vom 30. Mai bis 5. Juni.

Zum zweiten Male seit dem Bestehen hat der Allgemeine deutsche Musikverein das „Tonkünstlerfest" in der Kunststadt München abgehalten. 1893 fand dort die 29. Jahresversammlung statt. Von den namhaften Beteiligten, die heute die Erde deckt, sind Heinrich Porges und Hermann Levi als Festdirigenten zu nennen; Brahms, Bruckner, Alexander Ritter, Tschaikowsky waren mit eigenen Werken vertreten, Vogl sang die Gralserzählung in der ursprünglichen Gestalt. „Ja, das waren Zeiten", werden die sagen, die künstlerische Bedeutung nur rückblickend ermessen können und sich erst dann einem durch keinen Zweifel mehr beunruhigten Genießen hinzugeben vermögen, wenn einer umstrittenen Künstlererscheinung wirklich der Platz auf dem Postament allgemeiner Anerkennung gesichert ist. Und doch: wer steht denn eigentlich so ganz fest in der allgemeinen Würdigung? Wie oft schwankt ein Charakterbild selbst in der Geschichte, durch der „Parteien" Haß und Gunst verwirrt? Mit welchen Augen wurde vielfach sogar ein Mozart etwa vor einem Dezennium angesehen, gerade der dramatische Komponist Mozart? Brahms und Bruckner z. B. sind ja „schon" über zehn Jahre tot, und doch welche Uneinigkeit der Auffassung, namentlich Bruckners, finden wir selbst bei den „berufenen" Vertretern der öffentlichen Meinung? Wir wissen ferner, daß ganze kulturelle oder künstlerische Perioden in der Wertschätzung späterer Generationen verschieden angesehen worden sind, daß wir hier Erscheinungen wie den wiederkehrenden Wechsel von Ebbe und Flut beobachten. Und doch sagt uns das alles so wenig, daß wir an die künstlerischen Aeußerungen unserer Zeit mit einer apodiktischen Sicherheit des Urteils sondergleichen heranzutreten wagen? Und nicht bloß einzelnen Künstlern gegenüber, sondern gleich der ganzen modernen musikalischen Produktion überhaupt?! — —

Die Versammlungen des Allgemeinen deutschen Musikvereins haben nun zunächst mal den sicher hoch zu schätzenden Wert der gegenseitigen persönlichen Aussprache. Hier hat man auch wirklich Gelegenheit, die Strömungen, die mehr unten der Oberfläche fließen, zu beobachten. Hier sieht sich der sonst im allgemeinen wenig Widerspruch findende Kritiker auch mal einer Einwendung auf eine Meinung gegenüber. In den paar Tagen schleifen sich hier manche Härten durch den gegenseitigen Verkehr ab, manches Urteil wird revidiert, oder doch gemildert, manche neue Anregung weiter verarbeitet und nutzbar gemacht, mancher Unfehlbarkeitsglaube fühlt sich im stillen zu Nachprüfungen veranlaßt. Mit einem Wort: ein allgemeiner Musiker-Kongreß ist gerade in unserer Zeit der widerstrebendsten Anschauungen absolute Notwendigkeit. Auf diesen Tonkünstlerfesten wird ferner das Gefühl der Zusammengehörigkeit aller fortschrittlich Gesinnten, aller derer, die an die Möglichkeit und die Notwendigkeit einer Entwicklung der Kunst glauben, von neuem befestigt; ein wesentlicher Faktor der gegenseitigen Stärkung im schweren Kampfe nicht nur gegen die Philister, sondern viel mehr noch gegen die Zweifler, die Spötter, die Resignierten unter den Intellektuellen. Und wird denn positiv auf diesen Versammlungen wirklich so gar nichts geleistet? Haben wir den obengenannten Namen nicht auch welche entgegenzustellen? Ganz sicher werden sich anderweitig Werke lebender Tonsetzer finden, die den meisten der hier aufgeführten zum mindesten gleichstehen; ganz sicher ließe sich auch noch eine bessere und nach den künstlerischen Charakteren mehr differenzierte Auswahl treffen. Aber dies zum Ausdruck kommende ehrliche Ringen in Bausch und Bogen als belanglos verurteilen zu wollen, wäre ein großes Unrecht! „Die wirklich wertvollen Kompositionen werden auch ohne Tonkünstlerfeste aufgeführt." Vielleicht, vielleicht auch nicht. Ein Erfolg bei dieser Gelegenheit fördert jedenfalls die Komponisten ganz außerordentlich; Seckles würde mit seiner Serenade solches Aufsehen ohne die Dresdner Aufführung sicher nicht gemacht haben. Wer hat seinen Namen vorher gekannt? Ein Beispiel für viele. — Ferner hat die Erkenntnis, daß gerade die musikalisch-dramatische Produktion moderner Tonsetzer noch bei weitem mehr Unterstützung bedarf, als die rein musikalische, den Allgemeinen deutschen Musikverein veranlaßt, auf den Tonkünstlerfesten auch Opern zur Aufführung zu bringen; diesmal waren es drei,

rechnet man das Künstlertheater der Ausstellung dazu, sogar vier, also ebensoviel wie Orchester- und Kammermusikkonzerte zusammen. Allerdings kamen Komponisten, die bereits mit ihren Werken das Licht der Rampen erblickt hatten, zu Wort. Doch darf man wohl sicher darauf rechnen, daß künftighin die Mühen der Einstudierung ganz neuer Werke nicht gescheut werden. Und wenn nur eine Oper alljährlich hier zum tönenden Leben erweckt würde, so bedeutete das bei der notorischen Indolenz der deutschen Theaterdirektoren deutschen dramatischen Kompositionen gegenüber eine ganz außerordentliche Steigerung der Chancen. Und schließlich: Im Anfang war noch niemals die Negation; im Anfang war noch immer die Tat! Einem einzigen, ehrlich ringenden Talent zur Aufführung verholfen zu haben, bedeutet in Wahrheit mehr, als die ewigen Bedenken der Neunmalklugen, der Hochmütigen, Nörgler und Neider, oder gar der künstlerischen Ehrabschneider und Verleumder, die sich in den Spalten der Presse aufblähen und, im Gefühl der eigenen schöpferischen Inferiorität durch schamlose Angriffe auf die wirklichen Potenzen sich einen — wenn auch sehr zweifelhaften — Namen zu verschaffen wissen; ihr unnützes Beginnen dadurch zu rechtfertigen suchend, daß sie sich als Erretter der Menschheit von ihren Todfeinden in der Kunst aufspielen: statt jede Entwicklung als etwas absolut Notwendiges und Unaufhaltsames sich ohne Hemmungen ausleben zu lassen! Jedem zwar ist die Freiheit gegeben, Stellung zu nehmen. Aber in Anbetracht der Gefahr eines großen Unrechts, die in dem oft tausendfach wiederklingenden Echo einer einzigen Stimme in vielgelesenen Blättern liegt, wäre es wohl besser und nützlicher, wenn die Kritik im allgemeinen ihr Hauptgewicht auf eine mehr vergleichende Tätigkeit legte, eine erklärende, hinweisende ausübte, auf junge Talente aufmerksam machte; und nur der als solche zweifellos erkannten absoluten Unfähigkeit oder aufdringlichen Mittelmäßigkeit die Macht eines vernichtenden oder hemmenden Diktums fühlen ließe. Hat sich nicht so oft die Entwicklung gerade gegen den kritischen Willen vollzogen? Und schließlich noch eins: muß denn immer „erzogen" werden? Liegt hierin nicht oft eine Selbstüberhebung dem gebildeten Publikum gegenüber? Wenn man sich die musikalischen Rembrandt als Gesamtpersönlichkeiten betrachtet, dann möchten in mehr als einem Falle einige Zweifel an der wirklichen Berechtigung so hoher Aufgaben laut werden. Vielmehr könnten unsere Dirigenten und ausübenden Künstler darauf Anspruch erheben. —

Der Allgemeine deutsche Musikverein, der einst die Namen Wagner-Liszt auf sein Panier geschrieben hatte und in diesem Zeichen siegte, hat heute keine ausgesprochene Persönlichkeit mehr, für die er kämpft, ja nicht mal mehr eine bestimmte Richtung. Denn der Fortschritt im allgemeinen kann noch nicht als solche bezeichnet werden. Möge er es stets als seine eigentliche Aufgabe betrachten, der wirklichen Begabung, in der ja vor allem Keime der Entwicklung liegen, förderlich zu sein — ohne Ansehen darauf, ob sie sich ultramodern gebärdet oder nicht — dann wird er seine, keineswegs beendete, hohe Mission weiterhin erfüllen. Und wir dürfen heute sagen, daß sich der Allgemeine deutsche Musikverein auf dem rechten Wege befindet. Darauf möge er weiter fortschreiten: Keiner Partei, keiner Richtung, keinem Anhang zuliebe, nur einzig und allein der künstlerischen Persönlichkeit und ihrem Werk gelte seine Fürsorge!

* * *

Es kann nun nicht meine Aufgabe sein, über jedes der in den Münchner Tagen gehörte Musikstück ausführlich zu berichten. Ich will vielmehr versuchen, allgemeine Eindrücke nach verschiedenen Richtungen hin auch im folgenden zu schildern. Mit einem Komponisten müßten wir uns allerdings näher und eingehender beschäftigen, mit Frederic Delius. Doch dazu wird später Gelegenheit in einer ihm eigens gewidmeten Abhandlung sein. Wenn sich Max Schillings' „Glockenlieder" als die künstlerisch reifste Komposition dokumentierten, so hat Delius im zweiten Orchesterkonzert mit der „Messe des Lebens" (2. Teil) für Soli, Chor und Orchester, entschieden den eigenartigsten Gesamteindruck hinterlassen. Der in England 1863 von deutschen Eltern geborene Komponist hat, was wichtig für die Beurteilung der seltsamen Naturstimmungen in seiner Musik ist, längere Zeit, und zwar als junger Mann, eine Farm in Florida bewirtschaftet. Was mir schon beim Essener Tonkünstlerfest vor zwei Jahren auffiel, hat sich in München bestätigt und verstärkt. Noch nie habe ich die Natur in ihren geheimnisvollen Stimmen so greifbar deutlich gefühlt, wie in diesen Gesängen aus dem „Zarathustra" Nietzsches. „Heißer Mittag schläft auf den Fluren" ist einfach fabelhaft musikalisch getroffen. Wem das Glück zuteil wurde, in der empfänglichen Jugend nicht bloß über den Büchern zu hocken, sondern auch in ununterbrochener Fühlung mit der Natur zu leben, der hat von jenen Stimmen des Mittags etwas im Innern geborgen. Delius hat die Flüchtigen, durch keine Wortkunst ganz zu Bannenden in der Musik zum neuen, künstlerischen Leben gebracht. Und wie eigenartig ist das entzückende „Tanzlied", ein Baritonsolo, bei dem ein kleiner Frauenchor ganz seltsam mitwirkt. Ueberhaupt weicht der Chorsatz von der üblichen einfachen, homophonen Schreibweise oder der kontrapunktischen Führung der einzelnen Stimmen ab. Delius scheint allein charakteristische Klangwirkungen anzustreben, unbekümmert um die Mittel, wodurch er seine Wirkungen erzielt. Ich weiß nicht, ob ihm nach dieser Richtung hin von hoher Stelle aus der Vorwurf des „Dilettanten" — allerdings mit dem Beiwort „genial" — gemacht worden ist. Nun, auch Wagner ist Dilettant genannt worden, was wohl jedem so ergeht, der vom „Zünftigen" abweicht, und da das Wort doch auch auf Delius nicht in seiner einen Bedeutung, der des Stümperhaften, angewendet werden kann, so wollen wir freudig den „Dilettanten" empfangen, wenn er uns soviel mehr und vor allem Eigenartiges zu sagen weiß, als der „Musiker". Und das ist bei Delius der Fall. Er hatte denn auch den stärksten Beifall von allen, nicht den lärmendsten und unwidersprochenen, aber den intensiv-innerlichsten. Das Publikum fühlte hier wieder das Besondere und viele Fachleute schlossen sich mit mehr oder weniger Einschränkung an. Eines ist freilich zu bemerken: Die Komposition ist zu lang, die Stimmungen sind doch einander zu ähnlich. Musiker, werdet fertig! Das ist die nötigste Einsicht unserer Zeit. — Leider konnte der intelligente Vertreter der umfangreichen und wichtigen Baritonpartie, Kammersänger Rudolf Gmür, wohl infolge einer Indisposition, stimmlich den Anforderungen nicht gerecht werden. Die übrigen kleinen Solopartien lagen in den Händen der Damen Mientje v. Lammen (Sopran), Olga v. Welden (Alt) und des Herrn Benno Haberl (Tenor). Nicht zuletzt aber gebührt den Chören, ausgeführt von der „Konzertgesellschaft für Chorgesang" zu München (früherer Porgesscher und Orchestervereinschor vereinigt) hohe Anerkennung. Sie haben unter Leitung des bekannten Sängers Ludwig Heß ihre schwierige Aufgabe, rein gesanglich, gelöst. Der Klang dieses gemischten Chors ist von seltener Fülle, Schönheit und Leuchtkraft. Hier zeigt es sich, was ein musikalisch hochbegabter Sänger als Chorleiter zu leisten vermag gegenüber soviel Kollegen, die allein vom Klavier kommen und vom Singen leider so oft wenig oder nichts verstehen. Mitglieder der Chorvereinigung konnten mir gegenüber denn auch nicht genug die Art und Weise des Einstudierens von Heß lobend hervorheben. Er kann's ihnen eben „vormachen". Daß Heß heute schon auch ein sehr geschickter Dirigent ist, bewies die Ausgleichung der Schwankungen zu Anfang des Deliusschen Werkes im Orchester. Und da wir gerade bei den Chören sind, so sei der machtvolle und glänzende Chor „Sonnenaufgang", ein Freiheitsgesang nach Gottfried Keller für gemischten Chor und Orchester, von Siegmund v. Hausegger an dieser Stelle genannt. Das ist von Grund aus etwas anderes als die übliche Liedertafelei, die sich ja nicht selten ein künstlerisches Mäntelchen umzuhängen weiß. Einzig und allein hat mich das lange, und weil die Mittel der Steigerung eigentlich erschöpft waren, zu lärmende Orchesternachspiel weniger befriedigt. Hausegger zeigte als Dirigent sehr viel Beweglichkeit, aber auch Energie und die Macht, den Chor mitfortzureißen. In beiden Uraufführungen

besorgte das Münchner Hoforchester den instrumentalen Teil. In diesem zweiten Orchesterkonzert gab es dann noch zwei Uraufführungen rein instrumentaler Art. Joseph Krug-Waldsee hat sich in der Wahl des Stoffes zu seiner symphonischen Dichtung: „Der goldene Topf" wohl etwas vergriffen. Ich glaube der Magdeburger Dirigent und der Kapellmeister Johannes Kreisler (alias Amadeus Hoffmann) ähneln sich in ihrem Charakterbilde zu wenig, sind einander nicht „kongenial" genug, um einen musikalisch-poetischen Bund schließen zu können. Das soll für den bekannten und sehr verdienstvollen Dirigenten Krug-Waldsee durchaus keine Herabwürdigung sein. Seine Partitur zeigt die Hand des routinierten Musikers, der seiner Sache sicher ist, nur vermißt man die Züge darin, die auf das eigentlich Schöpferische deuteten. Und hier kann die Frage erhoben werden, ob es wirklich notwendig war, den bekannten Krug-Waldsee, der sein eigenes Orchester zur Verfügung und seinen Kompositionen unter allen Umständen den Weg in die Oeffentlichkeit zu verschaffen vermag, justament auf das Programm eines Tonkünstlerfestes zu setzen? Hier hätte ein weniger bekannter, unter ungünstigeren Verhältnissen schaffender Tonsetzer, rein sachlich genommen, mehr Berechtigung gehabt. Eine bestimmtere, wenn auch noch nicht scharf ausgeprägte Physiognomie zeigt der junge Tonsetzer Karl Bleyle. Er gehört zu den glücklichen Naturen, die sich in eine gewisse Gunst beim Publikum zu setzen wissen — Bleyle wird heute schon ziemlich oft im Konzertsaal mit Chorwerken aufgeführt, auch brachte die Stuttgarter Hofkapelle unter Pohlig gleich zwei (!) seiner Symphonien — und die dabei auch das Interesse und die Achtung des Musikers für sich haben. Was nicht unwesentlich ist, das Komponieren geht Bleyle offenbar leicht von der Hand, Schmiß und Zug zeichnen seine Musik aus. Unter seinen Händen gestaltet sich etwas. Freilich tritt uns auch sein „Flagellantenzug" (Tondichtung für großes Orchester, op. 9) als kein fertiges Werk entgegen. Vor allem gehört Bleyle ebenfalls zu den Jüngern, die ihrem Herrn und Meister Richard Strauß die „Oekonomie der Mittel" nicht abgeguckt haben. Das geht bei unseren Jüngsten immer noch gleich mit vollen Backen los. Mit 4 Trompeten und 3 Posaunen pflegt man dem geduldigen Hörer — lerne leiden, ohne zu klagen! — die Themen vorzusetzen (vielleicht deshalb so eindringlich, weil sie sonst niemand gewahr würde). Wo sollen dann die Steigerungen herkommen? Solch ein Werk muß im weiteren Verlauf in einem ohrenbetäubenden Radau ausarten, und auch Bleyle ist diesem Schicksal nicht entgangen. Gewiß fordert sein Stoff die Entfaltung großer Mittel. Aber man sehe sich mal die Partituren von „Till Eulenspiegel" an oder höre das Salome-Orchester. Wo wird hier unnütz Spektakel gemacht? Wenn Strauß das volle Orchester im Fortissimo braucht, dann scheut er vor der Entfaltung stärkster dynamischer Wirkungen nicht zurück. Und das hat dann seine innere Berechtigung, das wirkt. Die fortwährende oder maßlos übertriebene Anspannung aller Kräfte des modernen Orchesters aber wirkt eben nicht mehr. Also zur ersten Mahnung: Komponisten, werdet fertig! eine zweite: werdet ökonomischer, spart eure Kräfte! Das Uebermaß im Gebrauch der orchestralen Mittel, wie das Uebermaß in der zeitlichen Ausdehnung gehören zu den gefährlichsten Feinden der jungen Tonkunst. Es ist sozusagen dahin gekommen, daß keiner mehr sein eigenes Wort versteht. Ein musikalischer Turmbau zu Babel! Nach einem Volkskonzert im Württembergischen Goethe-Bund — man ist jetzt in Stuttgart glücklich zu der rechten Erkenntnis gelangt, dem „Volk" auch die Werke von Strauß vorzuführen — hörte ich zwei junge Leute aus dem Publikum, die sicher nicht vom Stamme der „Snobs" waren, nach dem „Till Eulenspiegel" sagen: „Aber das klingt ja gar nicht so kompliziert und getüftelt, wie man so oft zu lesen bekommt." Eine bessere Kritik kann sich Strauß gar nicht wünschen. Hier sehen wir eben den Meister, der die Geister, die er rief, auch zu regieren versteht. Lernt nur Strauß erst auch innerlich begreifen, nehmt ihn nicht bloß äußerlich! Dann werden die „Jungen" noch etwas andere Resultate erzielen.

Am meisten gefeiert wurde in diesem Konzert Siegmund v. Hausegger. Karl Bleyle hatte einen wirklichen Erfolg; Krug-Waldsee einen starken Achtungserfolg. Zum Schluß gelang es Richard Strauß, den Dirigenten des Abends, Felix Mottl, aufs Podium zu bringen, worauf ihm von den Zuhörern und Mitwirkenden stürmische Ovationen bereitet wurden. Er dirigierte aber auch das vorzügliche Münchner Hoforchester an dem Abend glänzend. Das folgt den leisesten Nuancen der Taktstockspitze. Nur die geringste Andeutung und wir hatten z. B. in den sämtlichen Blechbläsern — und zu wenig waren's nicht — im Augenblick merkliche Klangunterschiede. Da Mottl beweglich und temperamentvoll dirigiert und, wenn er sich so recht für eine Sache interessiert, seine ganze reiche musikalische Persönlichkeit in die Wagschale wirft, so lassen sich die Wirkungen erklären, die er mit einem Orchester ersten Ranges zu erreichen vermag. Daß, wie ursprünglich geplant, Straußens Männerchor „Bardengesang" nicht aufgeführt wurde, lag an inneren Zwistigkeiten der Münchner Chorvereinigungen, die bedauerlicherweise gerade beim Tonkünstlerfeste zum Ausdruck kamen.

* * *

Auch das erste Orchesterkonzert hat uns eine Komposition gebracht, die zu einigen Betrachtungen allgemeiner Art Anlaß gibt. Ich meine die »Suite fantastique« für Klavier und Orchester von Ernest Schelling. Es ist sicherlich kein künstlerisch hervorragendes Werk, oder eins, das auf neue Wege wiese. Schelling gibt sich als ehrlicher, natürlich empfindender Tonsetzer. Seine Musik ist pikant, keck, amüsant, nicht ohne Gefühl, wenn auch etwas weich im Lyrischen. Das Ganze hat einheitlichen Zug und ist geschickt gemacht; das Scherzo darf als Treffer bezeichnet werden. Daß im Schlußsatze sehr wirksam amerikanische Tanz- und Niggerlieder eingeführt werden, ist vielleicht das einzig besonders Erwähnenswerte an der Komposition, deren Klavierpart der Komponist übrigens brillant spielte. Und doch ist diese Suite als das Erzeugnis einer fröhlichen Stunde beachtenswert, noch mehr aber die Aufnahme durch das Publikum. Das Stück hatte zunächst ganz entschieden gefallen, aber es schien, als ob man nachher teilweise wieder ein wenig bestürzt war, sich an einer harmlosen, aber esprivollen, wenn auch manchmal etwas derben Kleinigkeit delektiert zu haben. Die Welt ist gar so furchtbar „ernst" geworden. Die heilige Mission der Musik, die „künstlerische Kultur" stehen als strenge Wahrzeichen und eherne Gesetzestafeln über der Menschheit. Tiefe, Tiefe um jeden Preis, Enthüllen der Weltenseele! Metaphysische Sehnsuchten erfüllen die Komponisten und fordern zur Andacht. Ich glaube, daß nach Wagner ein Lessing, der da sagte: das Ziel der Wissenschaft ist die Wahrheit, das Ziel der Kunst das Vergnügen, als Unmoralist ohne weiteres gebrandmarkt wird. Und doch, wie wenig gleichen dem Faust, der zu den „Müttern" hinabzusteigen wußte? So gewiß wir nun die großen Errungenschaften einer „hohen" Kunstauffassung, zu denen uns unsere Meister durch ihre Musik, Richard Wagner außerdem durch Wort und Tat geführt haben, nicht wieder aufgeben wollen, so gewiß wollen wir aber auch wieder lernen, uns


Frederic Delius.

am reinen „musizieren“ zu erfreuen! Wenn in unseren Jungen mehr vom „Musikanten“ steckte und weniger vom Philosophen, dann würden manche berechtigte Klagen über Verstandesmusik usw. verstummen. (Die wieder gerechtere Beurteilung eines Mendelssohn hat symptomatische Bedeutung.) Und nicht bloß den „Humor“ gnädig akzeptieren! Daß Richard Strauß z. B. das Element des Witzes der deutschen Musik einverleibt hat, dafür allein sollte er von seinen Landsleuten freudig begrüßt werden. Jedoch schon rücken die „Aesthetiker“ mit schwerem Rüstzeug an und dozieren von der „Schönheit“ der Musik und ihren ewigen Gesetzen. Der Till Eulenspiegel aber pfeift ihnen was, und zwar in den höchsten Tönen. — Genug! Ueber diesen Gegenstand wird noch manches zu sagen sein. Jedenfalls beginnen sich bereits wieder gewisse Umwertungen zu vollziehen, die uns von dem Druck einer Tyrannei in der Musik befreien sollen. Das Recht der Individualität stehe an erster Stelle — und fort mit der „Gesinnungsmusik“!

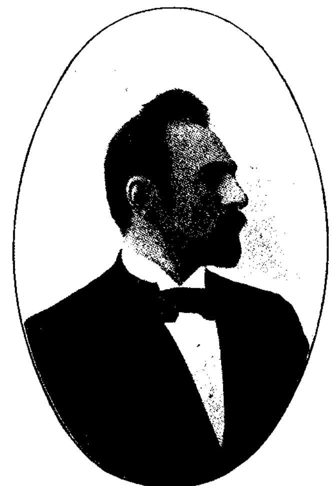


Walter Braunfels.

Als bedeutsamstes Werk brachte das erste Orchesterkonzert die „Glockenlieder“ von Max Schillings. Der Text von Karl Spitteler hat bei originellen Gedanken und poetischen Schönheiten stellenweise etwas Vertracktes an sich; auch steckt so viel Gedankliches (im Gegensatz zum rein Stimmungsvoll-Lyrischen) in den vier Gedichten, daß man über die Wahl des Komponisten zunächst erstaunt sein konnte. Schillings hat jedoch seine Aufgabe ausgezeichnet gelöst. Er hat den eigen humorvollen Charakter musikalisch getroffen — es scheint ihm hier der Dichter Spitteler besonders zu liegen —, er hat vor allem dem Klang der verschiedenen Glocken, ihrer latenten Sprache, mit sehr feinem Ohr gelauscht und sie in originellen orchestralen Kombinationen wiederzugeben verstanden. Glockenspiel, Tamtam, Klavier, Celesta, Harfe und sogar die bekannten Effekte der am Rande mit dem Finger geriebenen Gläser sind verwendet. Im ersten Liede wirkt außerdem die große Entwicklung, im letzten die prächtige anschauliche Schilderung. Das Kinderliedchen wurde nach sehr starkem Beifall am Schluß wiederholt. Musikalisch ausgezeichnet finde ich die Sonnenmittagsstimmung, deren geheimnisvolle Musik sich hier mal seltsam mit feinen Glockentönen, so zart gewoben wie Spinnwebefädchen, mischt. Rhythmisch sind die Stücke gleichfalls interessant, das Orchester ist in charakteristischen Farben gehalten, aber nicht überladen. Ludwig Heß brachte die nicht leichte Tenorpartie mit ausgesprochener Intelligenz zum Vortrag. Und ein intelligenter Sänger, ein ganzer Künstler gehört hierher; dann aber können die „Glockenlieder“ ihrer Wirkung überall sicher sein. Denn sie sind wahre Kabinettstücke eines hochentwickelten Künstlers, der hier auch innige Töne anzuschlagen wußte (z. B. im Refrain: „Und glänzest ja gar, hast ein Röslein im Haar“). Die beiden Uraufführungen dieses Abends können dagegen nur als Talentproben angesprochen werden. Paul v. Klenau fußt mit seiner f moll-Symphonie auf Bruckner, weiß aber die schwachen Seiten des Meisters nicht durch jene Fülle herrlicher Melodien und großartiger Einfälle, über die Bruckner verfügt, im eigenen Werke zu verdecken. Wie Bruckner im Grunde nur aus sich selber zu erklären und zu verstehen ist, so scheint eine durch ihn beeinflußte Richtung wohl von vornherein ausgeschlossen. Technisch weiter, und routinierter als Klenau zeigte sich Jean v. Gilse in seiner Symphonie Nr. 3 für eine hohe Sopranstimme und großes Orchester. Das fünfsätzige Werk hat musikalischen Fluß, ebenso ist der Orchesterklang, wenn auch viel unnötiger Spektakel gemacht wird, nicht übel. Schwungvoll ist der Walzer, pompös der Schluß. Manche schöne Stellen, die allerdings dann wenig originell sind, ziehen sich durch das Ganze. Aber Jean v. Gilse bringt sich selber durch fürchterliche Längen um; fünf Viertelstunden geht diese Musik ohne Unterbrechung zwischen den einzelnen Sätzen weiter. Ist das an sich schon ein Unding, so wird es direkt Plage, wenn der Komponist noch so physiognomielos ist, wie in diesem Fall. Keine „Erhebung“ — eine „Erlösung“ empfanden wir am Schluß. Fräulein Mientje van Lammen sang die schwierige, hohe Sopranpartie vorzüglich. Die Stimme vermochte sich dem Orchester gegenüber zu halten. Die Stuttgarter Hofkapelle, die zur Mitwirkung herangezogen war, was, wie ihr neuer Dirigent, Max Schillings, in einer Ansprache bemerkte, dem Fest ein charakteristisches, besonderes Merkmal gab, hatte die Neuheiten aufs sorgfältigste vorbereitet und fand reichste Anerkennung. Dr. Obrist konnte den Dank des Publikums oftmals entgegennehmen, und das gewiß von Rechts wegen. Auffallend schwach hatten sich die musikalischen Kreise Münchens an diesem Konzert beteiligt. Man schien sich offenbar für die Stuttgarter Kapelle im Hochgefühl des bekannten Münchner „Selbstbewußtseins“ nicht sonderlich zu interessieren.

* * *

Kammermusikaufführungen gab's auch in diesem Jahre wieder zwei. Von der ersten Matinee im künstlerisch ausgestatteten Saal der „Vier Jahreszeiten“ sind in erster Linie einige kleinere Klavierstücke von Walter Braunfels zu erwähnen, Musik, die sich zweifellos vom Typus der Allgemeinheit abhebt, und den Eindruck einer gewissen Notwendigkeit, nicht bloßen Zufälligkeit in der Gestaltung hinterläßt. Bei offenbarer Beeinflussung von Brahms und auch Reger (der Komponist wird vielleicht dagegen protestieren) tritt uns hier so etwas wie ein musikalischer Charakterkopf entgegen. Schon auf dem Essener Musikfest machte Braunfels Aufsehen mit einem Bruchstück aus der Märchenoper „Fallada“. Seitdem hat man wenig von ihm gehört. Sollte sich hier mal wieder eine Begabung in der Stille wirklich ausreifen? Wenn die „Partei“ mit dem Beifall sich nicht gar so hervorgetan hätte, wäre Braunfels' tatsächlicher Erfolg vielleicht noch offenkundiger geworden. Karl Pottgießers Quartett (5 Sätze) ist die erfreuliche Arbeit des gediegenen Musikers, der es mit seiner Sache ernst nimmt. Neues, nach irgend einer Richtung hin Hervortretendes bringt seine Musik nicht, dafür aber auch nichts Ueberspanntes oder Gesuchtes. Vollerthun charakterisiert sich als begabter Stimmungslyriker (Texte von Liliencron und Storm); nur zeigte er sich zu gleichmäßig in seiner Stimmung und ermüdete deshalb. Der große Geiger Henri Marteau stand am Schluß mit einer „Kammer-Symphonie“ in f moll (Octette symphonique). Ich weiß nicht, welche Probleme Marteau hier zu lösen unternommen hat (und anders als problematisch kann ich diese Musik nicht auffassen); auch die Zuhörer waren sich offenbar im unklaren darüber. Man schüttelte die Köpfe, man lachte, man zischte sogar! Die Musik hat Stellen, wo man aufhorcht; ganz gewiß! Aber als Ganzes ist das



Paul Juon.

Werk unmöglich. Das Ahner-Quartett und Bläser der Hofkapelle hatten sich der Mühe der Einstudierung unterzogen; inwieweit Marteau als Leiter seines Opus die Aufführung gehoben hätte, bleibe dahingestellt. Die übrigen Ausführenden, **Ludwig Heß**, die vortreffliche Altistin Else Schünemann, August Schmidt-Lindner als Begleiter, führten ihre Aufgaben durchweg vortrefflich durch. — Die zweite Kammermusikmatinee brachte zunächst ein hocherfreuliches Werk, ein Quartett in A von **Richard Lederer**, Maler und Musiker in München. Das ist die Musik einer starken Begabung, die sich auf der Höhe des Könnens bewegt. Hoffentlich nehmen sich unsere Quartettvereinigungen auch mal eines solchen Werkes an. Daß Lederer so unbeachtet bleibt, gehört zu jenen Ungerechtigkeiten, an denen die Musikgeschichte ja leider nicht arm ist. Es ist zu erwarten, daß gerade die Aufführung auf dem Tonkünstlerfest hier Wandel schafft. Das berühmte „Münchner Streichquartett" (Kilian, Knauer, Vollnhals, Kiefer) spielte die Komposition ganz vorzüglich, so daß auch ihm ein Teil des Beifalls galt. Ein Werk von musikalischen Qualitäten, das seinen Weg mühelos durch die Konzertsäle nehmen wird, ist **Paul Juons** Trio-Caprice nach Selma Lagerlöfs Gösta Berling. Keine „Programmusik", nur der Ton, die eigenartige Note ist gegeben. Musik, der man mit Freuden folgt. Das ausgezeichnete russische Trio (Vera Maurina, Michael und Joseph Preß) brachte die Novität nach jeder Richtung hin charakteristisch zum Vortrag. **Ehrenbergs** Sonate in Es für Violine und Klavier ist die Arbeit eines jungen Talents; schöne Partien stehen allerdings neben weniger Gelungenem; das Wollen des Komponisten ringt sich noch nicht immer zum entsprechenden Gestalten durch. Das gilt namentlich vom ersten Satz, dem typisch „unruhig bewegten" der modernen Jugend. Schön ist der langsame Satz. Die Herren **Bruno Ahner** (Violine) und **Schmid-Lindner** spielten das Stück aus dem Manuskript sehr gut. Von den Liedern von **Kämpf** hat mir die stimmungsvolle „Mittagsstunde" (wieder der Mittag!) am besten gefallen. Wenn **Roderich v. Mojsisovics**, der sich als Komponist schon eines Namens erfreut, in seinen feinsinnigen Liedern den Text restlos zu erschöpfen sucht, so zeigt sich **Kurt Schindler** als der frei von der Leber weg schreibende, melodiös und leichtfaßlich komponierende Tonsetzer, der von vornherein auf sein Publikum rechnen kann. Die stimmlich hochbegabte, äußerlich reizende, jugendliche Sängerin **Mientje v. Lammen**, die in den verschiedenen Konzerten Proben eines weitgehenden Könnens abgelegt hatte, half den Liedern der genannten Tonsetzer mit zum Erfolg.

* * *

Mit den drei musikalisch-**dramatischen** Aufführungen „Ilsebill", „Moloch", „Trojaner" hat das „**Prinzregenten-Theater**" zum erstenmal seine Pforten auch nicht-wagnerschen Werken geöffnet. Eine Programmerweiterung, die zu begrüßen ist, wenn auch die Meinungen darüber, ob das Prinzregenten-Theater nun das Ideal eines Theaters in bezug auf den **Zuschauerraum** und auf seine akustischen Verhältnisse sei, vielleicht etwas auseinandergehen. Alle drei Opern sind keine Novitäten; Ilsebill haben die Mitglieder des Allgemeinen deutschen Musikvereins außerdem schon als Karlsruher Vorfeier zur **Basler** Versammlung vor einigen Jahren gleichfalls unter **Mottl** gehört, Moloch wurde beim vorjährigen Tonkünstlerfest in **Dresden** unter **Schuch** aufgeführt. Ueber das **Schillings**sche Musikdrama berichtet unser Münchner Opernreferent, Prof. Heinr. Schwartz, weiter unten. Bemerkt sei, daß die szenische Aufführung in München die Dresdner übertraf, wenngleich dort einzelne Solisten besser waren. Zu **Kloses** „Dramatischer Symphonie" Ilsebill nur einige Worte: Ein Werk, das unter allen Umständen aufgeführt zu werden verdient. Kloses Stärke liegt im Orchester und in den prachtvollen Chören, die in München imponierend wirkten, und auch die glückliche Steigerung des Ganzen musikalisch herbeiführen. Für die dramatische Rede fehlt ihm dagegen etwas die Prägnanz und Schlagkraft des Ausdrucks, und wo sie ohne Rest vorhanden ist, lehnt sie sich zu stark an Wagner an. Vor allem aber ist die Ilsebill, die ohne Pause spielt, zu **lang!** Klose sagt, z. B. im zweiten Bild (Bauernhof), manches zweimal. Die gehäuften schrillen Orchesterfarben des vorletzten Bildes, die **Mottl** noch unterstrich, statt zu mildern, ließen die wundervolle Poesie des letzten Bildes nicht mehr voll zum Bewußtsein kommen. Man war erschöpft. Die musikalische Gesamtleistung unter Felix Mottl war befriedigend. Aber auch hier



Karl Bleyle.

genügten nicht ganz die Solisten. **Hagens** Fischer war eine gute Leistung, Frau **Burk-Berger** jedoch stand weder darstellerisch noch stimmlich auf der Höhe ihrer Aufgabe. Ebenso fehlen **Walter** als Kreuzzugsprediger die Kraft und der Glanz des Organs, wie sie hier notwendig sind, und über die z. B. **Oskar Bolz** in der **Stuttgarter** Aufführung des Märleins vom Fischer und seiner Frau verfügt.

Rudolf Louis sagt über das Werk Kloses: „Die Tendenz, ohne Verleugnung der Errungenschaften der Wagnerschen Kunst **in der Art** eine Modifikation und Korrektur an dem Bayreuther Kunstideale vorzunehmen, daß man das **Drama** als solches wieder mehr in den Hintergrund treten läßt und im Zusammenhang damit die rein und absolut **musikalischen** Absichten wieder stärker hervorkehrt, diese Tendenz gibt dem Spiele ‚Von dem Fischer und seiner Frau', wie mir scheinen will, eine ganz eminente **entwicklungs**geschichtliche Bedeutung. Es ist nicht nur seines starken künstlerischen Gehaltes, sondern vor allem seiner **Form** wegen von Wichtigkeit, als ein stilistischer Fingerzeig und Wegweiser in die **Zukunft der Oper**." Mit dieser Anschauung wird nach meinem Empfinden sozusagen aus der Not eine Tugend gemacht. Wir kämen damit doch, vorausgesetzt daß ich in **richtiger** Erkenntnis des Kloseschen Werkes folgere, auf den Weg des szenischen Oratoriums — eines Zwitterdings. Und hat nicht auch Kloses Stil etwas vom Oratorium an sich? Ganz im Gegensatz zur „Salome", die, das **muß** man ihr lassen, sich durch ungewöhnliche **dramatische** Schlagkraft auszeichnet, und zwar nicht bloß im Orchester. Kämen z. B. Schillings und Klose ohne Chöre aus, wie Strauß? (Allerdings ist auch die Salome bei weitem kürzer.) Ich bin der Meinung, daß gerade die Bühne ihre eigensten Gesetze behauptet, mag sie auch **vorübergehend** Abweichungen gestatten. Auch **Berlioz'** Trojaner haben, im zweiten Teil, darunter zu leiden, daß die dramatische Handlung sich zu spät entwickelt. Aber welch ein herrliches Idyll entfaltet sich hier am Hofe der Dido. Und der hehre Geist Glucks schwebt über dem ersten Teil! Die Aufführung des Ganzen dauerte von 4 bis 11 Uhr, mit einer einstündigen großen Pause. Und doch keine Ermüdung. Wahrlich, in diesem Berlioz steckt so viel

schöne, herrliche, blühende und lebenskräftige Musik, daß wir die Vernachlässigung der Trojaner — „Große Oper" hin, „Große Oper" her — als eine jener Unbegreiflichkeiten bezeichnen müssen, an denen ja auch unsere Bühnengeschichte leider nicht arm ist. Mottl gebührt das Verdienst, als Einziger fast in Deutschland für Berlioz' Trojaner eingetreten zu sein. Wird sein schönes Beispiel nun Nachahmung finden? Von den Solisten sei hier Frl. Faßbender genannt, die, vor allem in den dramatischen Partien, eine großartige Dido hinstellte. Herr Buysson tat als Aeneas gewiß was er konnte, aber ihm gelang die ideale Nachschaffung dieser Heldengestalt nicht. Wenn wir die in vielem vorzügliche Regie des Herrn Fuchs erwähnen, so sei auch ein Mann nicht vergessen, der, unermüdlich wie stets, seinen künstlerischen Rat und seine Erfahrungen den Aufführungen zuteil hat werden lassen: Paul Marsop. — Der Vorstellung im „Künstlertheater" der Ausstellung („Maienkönigin" und „Tanzlegendchen" von Hermann Bischoff wurden gegeben) habe ich nicht beiwohnen können. Von dieser Bühne soll ein andermal die Rede sein. —

* * *

Die stark besuchte Generalversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins unter dem Vorsitz von Richard Strauß brachte die durch die bekannten Vorgänge in der Kaim-Angelegenheit brennend gewordene Frage der Musikerbewegung zur Sprache. Ein Vertreter des „Deutschen Musikerverbandes", von dem aus bekanntlich die Sperre über die Münchner Ausstellung verhängt war, war anwesend, und es entspann sich eine heftige Debatte, die die wichtige Angelegenheit in sozialer und künstlerischer Beziehung ohne Rücksicht behandelte. Näher darauf einzugehen, ist heute nicht möglich. Es seien nur zwei Momente hervorgehoben. Einmal die mit aller Entschiedenheit ausgesprochene Meinung, daß der Verband der Musiker niemals die Entscheidung in rein künstlerischen Angelegenheiten haben dürfe, sondern daß hier die Dirigenten das letzte Wort behalten müssen (eine Anschauung, die voll unterschrieben werden muß), und zweitens die offenkundige Neigung zum Frieden, zu Verständigungen! Und das wäre nicht minder im Interesse aller zu wünschen. So kam denn, nachdem der Vertreter des Musikerverbandes seinerseits die prinzipielle Bereitwilligkeit zur Verständigung erklärt hatte, eine Interpellation Ehlers (Musikkritiker in München) zur Annahme: der Vorstand des Allgemeinen deutschen Musikvereins wird ermächtigt, Schritte zu tun, die zur Gründung eines Schiedsgerichtes nach Art der Bühnengenossenschaft führen können. — Weiter erfreulich war die Mitteilung von der Gründung eines „fortschrittlichen" Musikvereins »Musical League« in England auf Grundlage unseres deutschen. Man hofft in den fortschrittlichen Musikkreisen Englands viel von gegenseitigen Beziehungen; auch die politische Seite blieb, und zwar von England aus, nicht unerwähnt. Erfreulich endlich war die Mitteilung, daß der Allgemeine deutsche Musikverein wiederum an Mitgliederzahl gewachsen ist und mit etwa 1070 den bisher höchsten Stand erreicht hat. — Zum Schluß sei noch des gemütlichen Abends gedacht, den die Stadt München den Teilnehmern im herrlichen alten Rathaussaal gab. Der musikliebende Prinz Ludwig Ferdinand war ebenfalls anwesend. Für die nächste Tagung wurde noch kein Ort fest bestimmt; Hamburg und Coburg wurden genannt. Vielleicht Stuttgart?
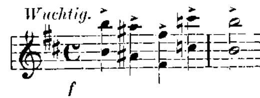
Oswald Kühn.
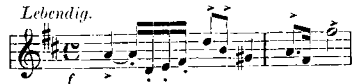
* * *

Max Schillings' „Moloch".

Zur ersten Münchner Aufführung anläßlich des Tonkünstlerfestes.

Max Schillings' drittes Bühnenwerk ist am 3. Juni zu Ehren der in München tagenden 44. Tonkünstlerversammlung am dortigen Prinzregenten-Theater zur ersten Darstellung gelangt, nachdem schon verschiedene Städte (Schwerin, Prag, die Uraufführung fand im Dresdner Hoftheater am 8. Dezember 1906 statt) mit Aufführungen vorangegangen waren. Das hier mit lebhaftem Interesse erwartete Werk wurde von einem, vorzugsweise aus Tonkünstlern bestehenden Publikum mit großem Enthusiasmus aufgenommen, der sich äußerlich in ungezählten Hervorrufen des Autors kundgab; wertvoller freilich schien mir die innere Begeisterung zu sein, die wohl jeden Verständigen und Vorurteilslosen für das prächtige Werk beseelte. Und dieser glänzenden Aufnahme wird Schillings' Moloch allerorten sicher sein, wo der holden Kunst mit derselben Begeisterung, mit demselben feinen Empfinden gehuldigt wird, wie größtenteils hier in München. In der Tat, Moloch verdiente diesen herzlichen, außergewöhnlichen Erfolg in vollem Maße, denn das Werk reiht sich, was die Musik anbelangt, den besten Schöpfungen der deutschen Bühne an. Imponierend wirkt auf mich bei Schillings stets der große Ernst, diese urdeutsche Ehrlichkeit, womit er seinem poetischen Vorwurfe entgegentritt; in der ganzen Partitur befindet sich kaum ein Takt, der nicht von liebevollster Durchbildung und Ausarbeitung zeugte. Bewundernswert ist ferner die überlegene Sicherheit, mit welcher Schillings den der jeweiligen Situation entsprechenden adäquaten musikalischen Ausdruck findet, von außerordentlicher Prägnanz sind die Motive, die er zur Charakterisierung der verschiedenen Personen und Vorgänge verwendet. Um nur zwei Beispiele anzuführen, das starre Moloch-Motiv:



das wie aus Erz gegossen dasteht; das kräftige Teut-Motiv:



usw.

Von wesentlicher Wichtigkeit jedoch ist, daß Schillings, handle es sich nun um Melodik, Harmonik oder Instrumentation, wie hervorragend ist sie nicht gerade im Moloch, seine eigene Sprache gefunden hat, so daß man mit vollem Rechte von einem Schillings-Stil sprechen kann. (Diese Behauptung, deren Richtigkeit einem aufmerksamen Hörer kaum entgangen sein wird, in ausführlicher Weise zu begründen, kann nicht die Aufgabe dieser Zeilen sein. Das würde den mir zu Gebote stehenden Raum wesentlich überschreiten.) Aus diesem Grunde setzt auch fernerhin auf diesen Auserwählten die deutsche Bühne die allergrößten Hoffnungen und unsere Nation kann sich Glück wünschen, wenn die deutsche Tonkunst im Geiste Max Schillings' sich weiter entwickeln würde. Von den deutschen Tondichtern der Gegenwart ist Schillings derjenige, von dessen vornehmer — er schreibt niemals eine Banalität —, durch keinerlei Mätzchen und Effektchen getrübten Kunst ich persönlich mir das Heil der Zukunft verspreche, und gerade Moloch ist für mich ein neuer Beweis meiner Hoffnung.

Freilich fordert der Meister von seinen Hörern nicht nur teilweises, sondern absolutes Entgegenkommen; er buhlt nicht um billigen Tageserfolg — das rechne ich ihm jedoch zu um so höherem Ruhme an. Dafür belohnt er aber auch die ihm Vertrauenden in echt künstlerischer Weise mit wirklichen Werten, nicht mit Talmi, sondern mit echtem Golde. Es war übrigens zu allen Zeiten so — wirklich Große, welche die Geschichte der Musik bedeuten, kümmerten sich nichts um den Lärm des Tages, sondern schufen und wirkten für die heilige Kunst, ohne Rücksicht darauf, ob es der Menge zusagte oder nicht; sie waren eben echte Priester Polyhymnias. Soll ich Beispiele aus der Geschichte nennen? Es wird nicht nötig sein, jedem einigermaßen mit dem Stoffe Vertrauten werden deren zur Genüge zur Verfügung stehen. Ein solcher echter Priester ist Max Schillings. „Dem Geiste seiner Zeit nicht nachgeben, sonst ist es mit aller Originalität aus", sagt Beethoven. Und diese Originalität ist es gerade, was ich an Schillings' Schaffen so hochschätze. Es ist wahr, sein Stil ist aus dem Geiste Richard Wagners hervorgegangen, getreu den Grundsätzen des Bay-

reuther Meisters bildet er seine Werke — ohne Wagner ist Schillings nicht gut denkbar, aber abgesehen davon, er ist nicht ein äußerlicher Nachahmer des großen Reformators geblieben, wie so viele, die schließlich daran scheiterten, nein, es gelang ihm vielmehr, seine Musik mit durchaus eigenem Geiste innerhalb des von ihm als richtig erkannten Prinzipes zu erfüllen. Und das ist das Entscheidende.

Meinen Lesern möchte ich nun nicht, wie das so vielfach Sitte geworden, die Handlung des Werkes erzählen, auch nicht einzelnes herausgreifen oder auf besondere Momente hinweisen, sondern ich möchte ihnen sagen:

„Hört euch Moloch an; ich bin überzeugt, daß dieses Werk in euch tiefen Eindruck hervorrufen und hinterlassen wird. Es wird euch den Beweis erbringen, daß sein Schöpfer Max Schillings zu denjenigen Tondichtern gehört, die auserwählt sind, der deutschen Tonkunst neue, unvergängliche Werte zu erschließen." Die Aufführung, auf das sorgfältigste seit langem vorbereitet, leitete Hofoperndirektor Mottl mit dem ganzen Einsatze seiner überragenden Persönlichkeit, und die unter ihm wirkenden Künstler boten ausnahmslos ihr Bestes. Allen voran Feinhals, der in der anstrengenden Rolle des Hiram eine in jeder Hinsicht hervorragende Kunstleistung bot. Vorzüglich disponiert sang er die dankbare Partie mit jener Hingabe, die dem ausgezeichneten Künstler stets zu eigen, und die auf den Hörer überwältigend wirken mußte. Hagen (Teut) stellte eine überaus fleißig durchgearbeitete, achtunggebietende Verkörperung der Rolle hin, die zwar hinsichtlich der Größe des Ausdruckes sich mit der Feinhalsschen noch nicht messen konnte, jedoch bereits eine stattliche Höhe erreicht hat. Zu verbessern wäre die manchmal etwas unedle Aussprache. Benders König von Thule war eine prächtige, markante Gestalt, die sich besonders im zweiten Akte in imponierender Größe zeigte. Die Theoda fand in Fräulein Ulbrig darstellerisch eine ausgezeichnete Vertreterin, auch gesanglich gelang ihr vieles sehr gut, doch hatte ich das Gefühl, daß ihr die Partie eigentlich zu anstrengend ist. Sie möge ihre prächtigen Stimmittel schonen, und nicht in falschem Ehrgeize sich Aufgaben zuwenden, die ihr derzeitiges Leistungsvermögen überschreiten. Exempla trahunt! Glänzende Interpretation fand die kleine Partie der Velleda durch Frau Preuße-Matzenauer. Es ist erstaunlich, mit welchem Können, welcher Intelligenz diese wirklich königliche Künstlerin jede ihrer Rollen auszustatten versteht. Sie hat nicht viele ihresgleichen im deutschen Bühnenwalde. Auch Baubergers Wolf war eine anerkennenswerte, noch etwas unsichere — Blick nach dem Taktstock! — Leistung. Schließlich sind zu rühmen Herr Hofmüller und Herr Lohfing in kleinen Partien.

Ganz prächtig wurden, eine einzige Stelle ausgenommen, die sehr schwierigen Chöre ausgeführt; hervorragend war, wie immer unser ausgezeichnetes Hoforchester, dessen zahlreiche Solisten in meistens muster- und meisterhafter Weise den an sie gestellten Anforderungen — ihrer sind wahrhaft nicht geringe — entsprachen. Aber auch der Streicherchor entledigte sich seiner Aufgabe, von einigen Unreinheiten in hohen Lagen abgesehen, in durchaus vortrefflicher Weise. Manchmal zwar schien mir selbst dieses verdeckte Orchester noch zu stark und auch den Darstellern auf der Bühne wäre ein gelegentliches piano, selbst ein pianissimo als weitere Bereicherung ihrer Ausdrucksmittel durchaus zu empfehlen. Die szenische Leitung war in den geschickten Händen von Prof. Fuchs; er entledigte sich ihrer größtenteils mit ausgezeichnetem Gelingen; sehr schön waren die neuen Dekorationen, die man sich allerdings noch etwas stimmungsvoller denken könnte.
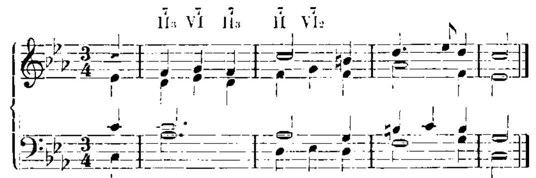
Ob Moloch sich auf dem Spielplane halten wird, scheint fraglich; ich glaube es kaum. Schuld daran trägt nach meiner Ansicht die Dichtung, die, obwohl mit unleugbarem Geschick verfaßt, doch auch ihre schwachen Seiten aufzuweisen hat. Um nur ein Beispiel anzuführen, im dritten Akte das wiederholte Auftreten Wolfs und seines Anhanges halte ich für wenig glücklich. Auch den Umstand, daß dem Publikum durch die drei Akte hindurch fast stets das gleiche szenische Bild geboten wird — im Grunde genommen ist's ja auch dasselbe, — kann ich nicht für einen Vorzug gelten lassen und er trägt gewiß nicht dazu bei, das Interesse in einem Maße zu fesseln, wie es für die Verbreitung des Werkes wünschenswert wäre. Moloch wird vielleicht trotz seines hervorragenden musikalischen Gehaltes das unverdiente Schicksal seiner Schwester „Ingwelde" teilen. Und doch wäre es jammerschade, wenn die herrliche Moloch-Musik, eine bedeutende Aeußerung eines unserer trefflichsten Tondichter, der Vergessenheit anheimfallen würde.

Prof. **Heinrich Schwartz** (München).

Der Vierklang der sechsten Stufe.

Von **M. Koch**, Königlicher Musikdirektor in Stuttgart.
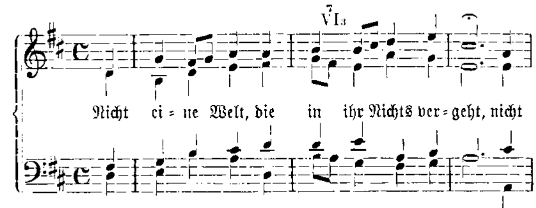
Noch ein Beispiel zu der Verbindung $\overset{7}{\text{II}}$—$\overset{7}{\text{VI}}$:
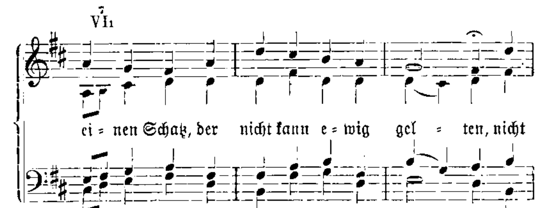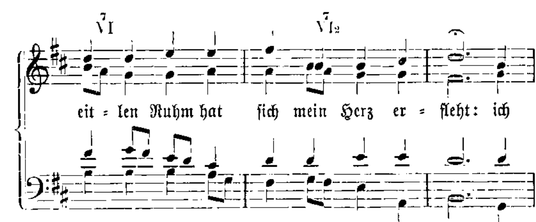


Der $\overset{7}{\text{VI}}$ im Choralsatz.
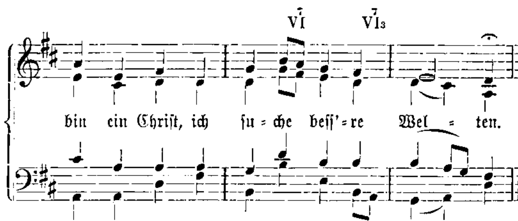
Dieser Nebenvierklang ist ein weiteres Mittel, um Sätze ernsten, strengeren Ausdrucks flüssiger zu gestalten und die Stimmführung noch mehr als bisher zu beleben.

Die 5füßigen Zeilen des folgenden Verses beanspruchen je 3 Takte, eine rhythmische Eigenart, der der Schüler in unserer Choralbehandlung zum erstenmal begegnet.
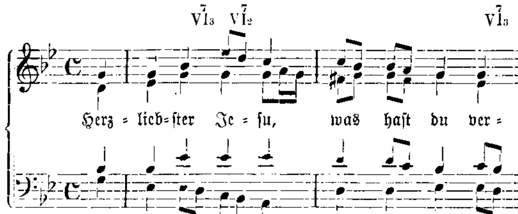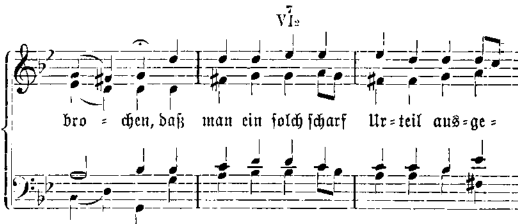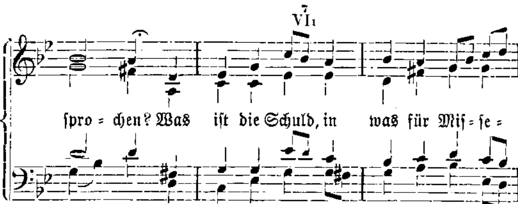








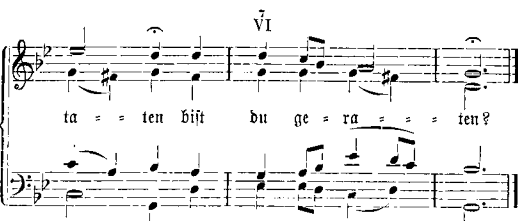
Der nächſte Vierzeiler hat durchweg weibliche Endungen. Die 3 erſten Zeilen ſind je 5füßig, die 4. Zeile hat nur 2 Füße, weshalb auch ihr Umfang im muſikaliſchen Satz ein geringerer iſt.

Die akkordiſchen Mittel, über die wir nun verfügen, ermöglichen uns den allmählichen Uebergang vom volkstümlichen zum Kunſtchoral, welche Form Bach z. B. in ſeiner Matthäuspaſſion mit Vorliebe verwendet. Wir erreichen dadurch einen vertiefteren Ausdruck. Der Schüler lernt der textlichen Linie ſorgſam nachgehen und die durch beſondere gefühlsmäßige Akzente entſtandenen Biegungen auch beim Entwurf der muſikaliſchen Linie beachten. Nach jeder fertigen Arbeit iſt zu prüfen, ob das muſikaliſche Stimmungsbild dem poetiſchen entſpricht. Es muß eine zunehmende Verinnerlichung des Erfaſſens wahrzunehmen ſein.









Aufgabe. Komponiere zu ähnlichen Texten Dur- und Moll-Choräle. Es mag an dem etwas ſchwülſtigen Charakter dieſer Versbildung liegen, daß ſie in dem volkstümlichen weltlichen Lied ſelten anzutreffen iſt; denn ein glattes rhythmiſches Ebenmaß iſt der hervorſtechendſte Zug des Volkslieds. Der Schüler wähle darum für Uebungen freieren Stils zu dieſem Kapitel weltliche Poeſien der bisherigen Art aus.

Ein Klavierabend bei Leschetitzky.

Abſeits vom Zentrum der Stadt, in einem der hübſcheſten Vororte Wiens, im Währinger Cottage, umgeben von rauſchenden Bäumen und zwitſchernden Vögeln, wo Künſtler und Dichter mit Vorliebe ihre Neſter bauen, erhebt ſich zwiſchen grünem Blätterſchmuck und blühenden duftenden Hecken eine maleriſche Villa aus roten Ziegeln mit einem ſtramm aufgerichteten Türmchen, das buen retiro Leſchetitzkys. Jeder Kunſtliebhaber kennt dort die Karawanſerai, durch die Hunderte von Künſtlern, glänzende Vertreter der Wiſſenſchaft und Muſikfreunde von nah und fern ein- und ausgehen, und wenn die Namen aller der Berühmtheiten aufgezeichnet würden, die im Laufe der Jahre dort eingekehrt, um ſich zu jenen intereſſanten Klavierabenden dieſer weltberühmten Kunſtakademie einzuſtellen, ſie würden eine bedeutſame Vergangenheitserinnerung in der Muſikgeſchichte repräſentieren.

Aber wer wiſſen will, wie groß die Macht iſt, die der Zauber Leſchetitzkys im Reiche der Muſik auf die Menſchheit auszuüben vermag, der muß ſelbſt in der wundertätigen Muſik-Walhalla, die Zufluchtsſtätte aller hervorragenden Talente, mit dem ehrgeizigen Drängen und regen Treiben, geweſen ſein: wo er mit ſeiner gewaltigen Künſtlernatur und imponierendem Können bahnbrechend und bahnbereitend, groß im Schaffen, noch größer im Nachgeſtalten wirkt — und es wird ſich ihm ein unvergeßliches Bild, die rechte Erkenntnis der großen Züge ſeiner hohen Geiſtesart ſelbſt erſchließen, und der Eindruck dieſer künſtleriſchen Erlebniſſe mit ſo tiefer Prägung in die Seele ſenken, daß es kein Strom muſikaliſcher Ereigniſſe je hinwegtilgen könnte.

Doch nicht im Künſtlertum allein, glaube ich, liegt der Zauber, die eigentliche Gewalt, die er auf ſeine Schüler ausübt und dieſe beherrſcht, ſo daß er nicht bloß pädagogiſchen Einfluß auf ſie hat, ſondern es bewirkt, daß ihm trotz tyranniſcher Strenge alle bedingungslos ergeben ſind. Dieſes Genie mit den großzügigen Kunſtoffenbarungen iſt auch ein geborener Herrſcher über Seelen; er iſt eine jener ſtarken dionyſiſchen Naturen, die Feſtlichkeit um ſich verbreiten, — und in ſeiner Perſönlichkeit liegt etwas ſo Mächtiges, etwas ſo hoch aus der Menſchheit Emporragendes, daß ſich jeder vor dieſem „Etwas" beugt — und jeden bewußt oder unbewußt überwältigt: man möchte ſagen, irgend eine geheimnisvolle gewaltige Faſzination, die die Entrückung ins Hohe in anderen Geiſtern begreiflich macht.

Dieſe Zeilen ſollen jedoch keine biographiſche Skizze dieſes tätigen Muſiklebens bringen oder von ſeiner Methode ſprechen, eine theoretiſche Erörterung darüber würde kaum einen Abglanz von Leſchetitzkys Individualität geben: wie manche blendende Erſcheinung, künſtleriſche Meteore verbreiten ja die vornehme Kunſt ihres Lehrmeiſters: unter ihnen taucht gleich die Eſſipoff, die Unvergeſſene — und Paderewski, der Unvergleichliche hervor. Nur zu einer ſchlichten Erinnerung unvergeſſener Eindrücke, emportragenden Zaubers möchte ich ſie geſtalten, und da iſt es wohl am beſten, den noch rüſtig wirkenden ſoeben 78 Jahre alt gewordenen Meiſter unter ſeinen Schülern, im roten behaglichen Cottagehäuschen zu ſehen, wenn er, um ihre reiche muſikaliſche Schatzkammer zu erſchließen, ihrem Können und Begabung ein öffentliches Prüfungskonzert einräumt.

Der geräumige vierfenſtrige Saal mit den Stuckverzierungen der Decken, ein paar guten Bildern und Marmorſtatuetten berühmter Muſiker, iſt bis auf den letzten Platz gefüllt. Man findet hier eine höchſt internationale Geſellſchaft zuſammengewürfelt: Menſchen, die engliſch, franzöſiſch, ruſſiſch, polniſch, däniſch, ungariſch oder deutſch reden. Schöne exotiſche Frauen, ein zahlreicher Flor reizender Amerikanerinnen und Engländerinnen mit ihrem graziöſen unvergleichlichen Chic, ihren intereſſanten roſtroten oder blonden Haaren. Künſtler und Künſtlerinnen, dann wieder blutjunge Mädchen mit zerzauſten Löckchen, keck in die Welt hinausſtrebend, Jünglinge mit überſpannten üppigen Mähnen und genialen Locken, oder manche tadellos geſchnürgelt, ganz ſtutzerhaft und ſchließlich blaſſe hinbrütende Kunſtnovizen. — Mitten zwiſchen ihnen, Damen und Herren der höchſten oder bürgerlichen Geſellſchaft, die ihre Eleganz zur Schau tragen; auch glänzende Vertreter der Wiſſenſchaft und Größen der Politik begegnen ſich auf dieſem Boden und drängen hier durcheinander. Es wogt wie in einem Bienenkorbe, bis in die Nebengemächer und die Garderobe, ein beſonders anziehender Raum mit maleriſchem Raritätenkram und alten Waffen, — und bilden ein lebensvolles, farbenreiches Bild.

Das Publikum im allgemeinen intereſſiert ſich hier wie überall für die jungen Geſichter und Geſtalten und für die Art des Auftretens.

An der oberen Schmalſeite des Saales ſtehen zwei Konzertflügel nahe nebeneinander, ſo daß das Geſicht der Spieler dem Publikum zugewendet iſt. Unmittelbar neben dem Podium ſitzen auf beiden Seiten die bevorzugten Schülerinnen, auffallende oder unbedeutende, ängſtliche oder ſiegesgewiſſe Mädchengeſichter und einige Wunderkinder.

Wie da alles untereinander sich grüßt, zunickt, vertraut tut! — und das Zusammenstecken der Mädchenköpfe — und die erzwungene Unbefangenheit der jungen Männer! Welch Geschwirr junger Stimmen, fast wie das Gezwitscher froher Vögel an einem Frühlingsmorgen. Und doch sind sie alle erregt, denn der Ruhm ist ja wie der Ozean, dessen Gewässer den Durst nicht stillen kann. Eine große sichtliche Unruhe fiebert in ihnen — allen ist der heiße Ehrgeiz abzulesen, — und allen merkt man auch die Arbeit vieler Stunden mit den tückischen Problemen der Technik an.

Endlich rückt die Zeit heran, das Publikum hat in den vielen Reihen bequemer Sessel Platz genommen und nur wenige Minuten später war das Aussehen des Musiksaales völlig verändert. Das Konzert nimmt seinen Anfang, die erste Nummer ist das g moll-Konzert von Mendelssohn.

Jedes Gespräch verstummte, als jetzt der Meister an einem der Flügel Platz nahm, sich sein volles taubenweißes Haar von den Schläfen zurückstreichend, einen Generalmarsch zum Zeichen anschlug. Ein paar Augenblicke und ein junger Mann, groß, breitschultrig, von streng englischer Haltung eilt ans Klavier. — Welch ungeschickte Verneigung, — auch in die ersten Takte des Einsatzes schien dies Ungeschick noch hineinzuspielen, dann aber ist plötzlich die Selbständigkeit in ihm erwacht; es war als ob ein goldener Schlüssel ihm jenes Wunderreich öffnete, in dem er nach und nach zum Bewußtsein kam: hoch und immer höher stürmte er, von einer geheimnisvollen Macht getrieben, vorwärts; er begeht nicht eine Sünde gegen das, was wir das höhere, sittliche Prinzip in der Kunst nennen, und zeigt die vornehme Art seines Lehrmeisters; als der letzte Akkord dahinstarb, da brach es unter den Schülern unaufhaltsam los, — sie sind ja bekanntlich die schärfsten Richter ihrer gegenseitigen Leistungen — und so war sein erstes Auftreten, sein Talent auch durch das ermunternde Zeugnis seiner Mitschüler besiegelt. Er schien aber nichts zu hören, nichts zu sehen, flüchtet nur, wie nach einer überstandenen Gefahr aufatmend, zum Meister — und nachdem er dessen Zufriedenheit erhascht hat, schlüpft der junge Mensch befriedigt und glücklich auf seinen Platz zurück.

Es ist interessant zu beobachten, mit welcher Milde Leschetizky dennoch eine unnahbare Grenze zwischen sich und seinen Schülern markiert.

Nach ein paar Augenblicken kommt eine schlanke Engländerin im weißen, lang hinschleppenden Kleide ans Klavier und trägt eine Ballade von Chopin vor. Das reiche aschblonde Haar, das in einem Knoten zusammengehalten, bis auf den Nacken fällt, umgibt wie eine Krone ihr blasses Gesicht; ihre Mundwinkel zucken vor innerer Erregung, aber kräftig, energisch schlagen die Hände den ersten Akkord an, und ruhiger werdend, spielt sie mit niedergeschlagenen Augen weiter, beaufsichtigt selbst ihren Vortrag, der in einem wunderbaren Kolorit begeisterungsvoll ihre Seele durchzogen hatte. Ihr edles Spiel zeichnete sich durch eine geradezu architektonische Stilvollendung aus, so daß es das wärmste Interesse und den reichen Beifall aller Zuhörer hervorrief.

Wer hätte in dem stillen, träumerischen elfjährigen Knaben im schwarzen Sammetkostüm, der jetzt am Flügel saß, diese hohe Begabung, diesen fast fieberhaften Fleiß, diesen Ehrgeiz geahnt, die in so überraschender Weise zutage traten?!

Man lag sofort in den Banden dieses hinreißenden Talents. Wenn auch das unberührte junge Kinderherz, die lodernde Leidenschaft und wilde Schwermut Schumannscher Tonträume nur halb begriff — so liegt merkwürdigerweise ein verwandter Zug in den Naturen des Kindes und des Komponisten: dort bewußt — hier noch unbewußt, denn sein Talent zeigt eine entschieden phantastische Richtung und setzte selbst den Meister, durch den Reichtum seiner Phantasie, die sich in ihm unerschöpflich offenbarte, in das lebhafteste Erstaunen. — Man klatschte und jubelte vor Begeisterung.

Endlich eine Miniaturkünstlerin, ein sehr aufgewecktes blondes Mädchen, so hübsch man nur sein kann, sie ist auch von besonderer Frühreife und von verzehrendem Ehrgeiz erfüllt. — Nichts war reizender, als ihre Art und ihr Vortrag; wie süß war die Musik, die diese Räume nun durchzog, man meinte nie etwas Lieblicheres vernommen zu haben, wie diese Mozart-Sonate. — Im Presto stürmte es so rasch vorwärts, als würden ihr mächtige Schwingen aus den Schultern wachsen, die sie emportragen wollten. — Es war unmöglich, dem bezaubernden Wesen, der niedlichen Kleinen, die so unbefangen mit ihren lachenden Augen, ihrem sonnigen Lächeln, — ganz abgesehen von der wirklich graziösen ernsten Leistung, zu widerstehen und auch mit stürmischem Beifall zu lohnen.

Je weiter das Konzert vorrückt, desto animierter wird der allgemeine Ton, desto aufgeräumter Leschetizky: oft setzt er sich an das zweite Klavier und hilft einem Thema zum plastischen Ausdruck nach seiner Weise, und läßt dann den eine Strecke Begleiteten wieder allein weitergehen.

Die Dame mit dem interessanten blassen Gesicht, vollem dunklen Haar, die sich jetzt ans Klavier setzt und ihre weißen bebenden Hände auf die Tasten legt, ist Fräulein v. R—a. Ein rätselhafter, schwermütiger Schimmer glänzt aus ihren dunklen, mit langen Wimpern beschatteten Augen und wie sie von ihrem Landsmann Chopin die Etüde „Polens Unglück“ vortrug, kam es wie ein klagender Wind, erst langsam, dann bis zum Sturm anschwellend, in einer todestraurigen, feierlichen Weise dahergezogen. Als sie geendet, erhob sie sich, wie aus einem Traum erwachend, schwebte, schnell wie ein Gedanke, zum Meister, wie um Trost und Aufmunterung zu suchen.

Nun kommt wieder eine Sensation, — eine reizende Polin, die noch ein kurzes Kleid trägt, aber schon sicher die junge Dame spielen kann. — Es gehört zum guten Ton, dem jugendlichen Genie den Hof zu machen. — Ihre flachen, kleinen zierlichen Hände gaukeln wie hochgehende Wogen auf und nieder: alles folgt dem genialen Spiel mit dem Ausdruck lebhaftester Spannung und aller Augen hingen an den Zügen der gefährlichen Herzenseroberin. — Wie verklärt sie war! — wie gedankenvoll, edel die Stirn, wie siegreich die Augen! — und doch — was waren in diesem Moment all diese Vorzüge im Vergleich zu der Gewalt, dem faszinierenden Zauber des Vortrages von Beethovens „Appassionata“. — Wo sie auch erklingen, wer sie auch hören mochte, sie riß unwiderstehlich fort, und trug die Hörer, gleichviel ob jung oder alt, — froh oder traurig, in eine höhere Welt.



Leschetizky in seinem Musiksaal.

Man jauchzte ihr zu: und des Meisters mächtig fesselnder Kopf, mit dem Magier-Gesicht, das man nie vergessen kann, wenn man es einmal gesehen, das einen in die Seele hineindringenden Eindruck macht, strahlt jetzt vor Freude, denn all die Bewunderung, die man seinen Schülern zollt, trifft ihn selbst, das liest man ihm deutlich am rosigen Gesicht ab, denn alles lacht in ihm, sein Mund, seine jugendfrischen leuchtenden Augen, und auch sein Herz.

Jetzt ist es eine blonde Wienerin, mit kurzsichtigen, sprechenden blauen Augen, mit willensstarken Zügen, aus denen Sicherheit und Energie sprechen; Musik scheint allein das Element zu sein, in dem sie zu atmen verlangt. — Sie ist sich ihrer Favoritstellung beim Meister bewußt, spielt als ob sie nach keinem Menschen sonst zu fragen hätte: fährt gleich mit sprunghaften Bewegungen, die Hände wie Krallen vorgestreckt, in die Tasten, und hüllt sich selbst, voll Begeisterung in den goldenen Melodienstrom der Kompositionen des Meisters; sie führt das Schiff wie ein Steuermann klug und besonnen durch alle Klippen der verwickelten Gänge der Melodien, wie wenn es überhaupt keine Schwierigkeiten gäbe. — Leschetizkys Musik ist ja vorzugsweise für diejenigen Talente geschrieben, die durch ernste Arbeit den modernen Komponisten mit dem großen Wissen und den edlen Eigenschaften des Stils zu verwerten wünschen. — Zum Schluß huscht sie, des Beifalls nicht achtend, mit selbstbewußtem Lächeln zum Meister hinüber.

Die letzte Nummer kam: ein noch junger Sohn des Nordens trat auf, der hier als Gast weilte, und trotz der vielen Kunstreisen und großen Triumphe, die er schon hinter sich hat, doch noch etwas von seiner russischen Bärenhaftigkeit verrät. — Sein Spiel ist titanenhaft, es rauschen unter seinen Händen machtvolle, fast orchestrale Klänge auf, so wie er auch um zärtliche feine Stimmung zu werben versteht. — Wie das Grollen eines herannahenden Gewitters zog es in den wild aufgeregten Tonstrom des „Liszt-Konzertes“ — über die

Tasten, wie Wetterleuchten zuckte es über das immer blässer werdende Antlitz des Spielers; ein hinreißender Zug, der von Entzückung sich zur Verzückung steigerte und die unter seinem Zauber Stehenden förmlich elektrisierte.

Der kühne Interpret hatte auch alle Zuhörer für die Methode seines gewaltigen großen Lehrmeisters in Begeisterung entflammt. — Wie Leschetitzky das zweite Klavier spielt? — Zum Beten schön! — Als der letzte Akkord dahinbrauste, da brach ein förmlicher Orkan los, — wie eine wilde Triumphfanfare donnerte der Applaus von allen Richtungen. Und so soll und muß es immer sein in jeder Kunst. Nur wenn sie so wirkt, ist sie die rechte! —

Nun ist es vorüber, jenes wunderliche Konzert, Schülerprüfung genannt, das Fieber der musikalischen Begeisterung, das beifällige und kritische Gemurmel, das noch vor einigen Minuten wie ein Nachhall des Erfolges die Korridore — auf der Straße weitertönend — durchsummte, ist verklungen und der große Wirrwar von Fußgängern und Wagen in der Straße draußen hat sich wieder verflüchtigt.

Ueber all dieser Entfaltung von Talent, Fleiß und Ehrgeiz wacht über zwei Kunstgenerationen — an diesem einzig dastehenden Wallfahrtsort aller Pianogläubigen, von wo seine Schwingen durch die ganze musikalische Welt weite Kreise ziehen — der noch unter den Schaffenden rüstig wirkende, hochverehrte und geliebte Meister Leschetitzky.

Freuen wir uns, daß wir ihn noch besitzen, und wünschen wir, daß er noch lange wirke in der irdischen Welt der bedeutenden Erscheinungen, in der sein Bild ins Große, Warme und Leuchtende strahlt.

(Wie wir unseren Lesern mitteilen können, hat sich Meister Leschetitzky soeben erst in aller Stille in Budapest mit der jugendlichen Schülerin Frl. v. Rozborska wieder vermählt.)

Kornelie Kardos.

Erstes Kammermusikfest in Darmstadt.

Aus Anlaß der zwei Tage zuvor eröffneten „Hessischen Landesausstellung für freie und angewandte Kunst zu Darmstadt 1908" fand, ebenfalls unter dem Protektorate unseres kunstsinnigen Großherzogs Ernst Ludwig, im großen Festsaale des städtischen Saalbaus in den Tagen vom 25. bis 27. Mai ein Kammermusikfest statt, dessen Veranstaltung in erster Linie auf die künstlerische Initiative unseres hochverdienten Hofkapellmeisters Hofrat Willem de Haan („Darmstädter Kammermusik-Vereinigung") zurückzuführen ist, der sich als Leiter des Festes und ausübender Künstler gleichermaßen Lorbeeren erwarb. Unsere stille Residenzstadt wird auf musikalischem Gebiet sonst nicht allzuoft außerhalb unserer rot-weißen Grenzpfähle genannt, mit Unrecht freilich; denn neben einer vom Landesherrn mit ganz besonderer Liebe gepflegten Großherzoglichen Oper blüht in unserer Stadt das Musikleben in allen seinen verschiedenartigen Zweigen, unterstützt von zahlreichen, in friedlichem Wettstreit miteinander stehenden musikalischen Vereinen und Vereinigungen, in hohem Maße, und manch klangvoller Name, sei sein Träger ausübender Künstler oder Komponist, ziert im Laufe einer Saison das Konzert- und Opernprogramm Darmstadts, das an Gediegenheit und künstlerischem Wert nicht hinter anderen, öfters zwar als Darmstadt genannten, Städten zurücksteht. Vielleicht bietet sich einmal Gelegenheit, an dieser Stelle auf diese unerfreuliche Tatsache näher einzugehen, heute aber wollen wir über das erste Darmstädter Kammermusikfest berichten, dessen künstlerisch-harmonischer Verlauf allen den zahlreichen Besuchern von hier und auswärts gezeigt haben wird, daß Darmstadts Kunstleben sich nicht auf der „Künstlerkolonie" konzentriert, sondern auch auf anderem Gebiet schöne Früchte zu tragen imstande ist.

Der erste Abend war ausschließlich dem Olympier Beethoven gewidmet, der zweite brachte örtliche Novitäten, d. h. Erstaufführungen für Darmstadt, und am letzten Abend standen mit einer einzigen Ausnahme nur Uraufführungen auf dem Programm, denen man natürlich mit dem größten Interesse entgegengesehen hatte. Objektiv, vom rein künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, vermittelte der Beethoven-Abend im ganzen genommen den reinsten und weihevollsten Genuß, während die beiden folgenden Abende an Einheitlichkeit des Eindrucks zurückstanden. Der Grund hierfür lag nicht an der Ausführung — diese stand an allen Abenden auf gleicher Höhe —, sondern am Programm selber. Beethovens Kammermusik ist für uns stets die Quelle reichster Gefühle und tiefsten Empfindens, ganz unvergleichlich ist die Ausdruckswelt dieses Genius, und deshalb war auch der Gedanke, das Fest mit Beethoven einzuleiten, der denkbar glücklichste. Sein herrliches letztes Streichquartett, F dur, op. 135, eine Offenbarung reinster Harmonien, und das D dur-Trio op. 70 Nr. 1 bildeten die glänzenden Eckpfeiler des ersten Konzertes. Die beiden Werke wurden stilrein und besonders in rhythmischer Beziehung vollendet schön von der „Darmstädter Kammermusikvereinigung", den Herren Hofrat de Haan, Hofkonzertmeister Havemann, Konzertmeister Bornemann, Hofmusiker Delp und Andrae zum Vortrag gebracht. Mit souveräner Beherrschung des Geistigen und Technischen spielte die Großherzoglich hessische Kammervirtuosin Frau Frieda Kwast-Hodapp aus Berlin die Appassionata, stürmisch applaudiert nach dem letzten mit seelischer Vertiefung vorgetragenen Allegrosatz, den wir selten so leidenschaftlich und dabei so wenig virtuosenhaft gehört haben. Mit tiefgehender Wirkung, vorbildlich in der Atemökonomie, sang Kammersänger Ludwig Heß aus München den in seiner Schlichtheit so herrlichen Liederkreis „An die ferne Geliebte", seinen musikalischen Stimmungsgehalt „ohne Kunstgepräng" voll erschöpfend. Konzertsängerin Fräulein Klara Rahn aus München ergänzte das Programm mit dem geschmackvollen, aber technisch noch nicht ganz einwandfreien Vortrag von fünf schottischen Liedern, mit der obligaten, einen ganz eigenen Klangreiz gewährenden Begleitung von Klavier, Violine und Violoncello. Am besten gelangen der mit einer angenehm gefärbten Altstimme begabten Sängerin der allem Effekt abholde Vortrag des innigen Liebesliedes „Der treue Johnie", op. 108 Nr. 20, und das tiefergreifende „O, grausam war mein Vater", op. 108 Nr. 15, während wir für die rhythmisch-bewegteren Lieder, das reizende Liebesliedchen „Am Ufer des Shennon", das frisch-melodiöse „Frisch Blut" und das heitere op. 108 Nr. 25 „Das Bäschen in unserem Sträßchen" etwas mehr Tragkraft der Stimme gewünscht hätten.

Am zweiten Festtag kam zunächst Max Schillings mit seinem e moll-Streichquartett zu Wort, einem gediegenen, modern-klassischen Werke von stilvoller Vornehmheit, in dem der schöpferische Komponist seine Befähigung zur glänzenden Instrumentation und zur geistreichen Themenführung in hellstes Licht rückt. Der melodische Ausdruck, wenn auch nicht immer originell, ist tiefempfunden und teilweise, wie im zweiten und vierten Satze, von einer wirklich weihevollen Stimmung erfüllt. Etwas enttäuscht hat uns dagegen die fis moll-Sonate für Violine und Klavier op. 42 Nr. 2 von Felix Weingartner, in welcher der neue Wiener Hofoperndirektor den Klavierpart selbst spielte. In der Erfindung, abgesehen von einzelnen hübschen Gedanken, ist diese Sonate recht schwach und stellenweise, besonders im Schlußsatz, durch die ewige Wiederholung auch recht uninteressant. Der Kammerstil als solcher ist zwar streng gewahrt, aber von einer Einheit im Stil ist nicht viel zu merken. Deshalb ist auch der Gesamteindruck kein einheitlicher, den außerdem modern und originell sein sollende Partien, die in Wirklichkeit aber durch ihre gesuchte Einfachheit wenig am Platze sind, auf Kosten mancher stimmungsvoller Anläufe noch abschwächen. Die Sonate ist als Ganzes betrachtet mehr Salon- als Konzertmusik und als solche freilich graziös und gefällig. Als letzte instrumentale Darbietung gelangte unter des Komponisten Leitung die von dem letztjährigen Dresdner Tonkünstlerfest her bekannte Serenade für 11 Soloinstrumente, op. 14, von Bernhard Sekles (Frankfurt a. M.) zur Aufführung, der der Komponist selbst „stilisierte Volkstümlichkeit" nachrühmt. Die Bekanntschaft mit dieser aus zartem Empfinden heraus geschaffenen Serenade, die mit einfachen Mitteln in übersichtlicher Anordnung reizvolle Wirkungen erzielt, ist als wertvoll zu begrüßen. Eigenartig in den Ausdrucksformen, die stellenweise an Berlioz' Karneval und an die neuitalienische Schule erinnern, fesselt das Werk vor allem durch Frische der Melodik, wenn auch die Erfindung selbst auf die Dauer nicht so reichlich fließt, wie es anfangs den Anschein hat. Bei Tuttistellen könnte übrigens unsres Erachtens eine doppelte Besetzung des Streichquintetts die Wirkung nur heben. (Diese Ansicht hat sich in Stuttgart als irrtümlich erwiesen. Red.) Das Werk wurde von der „Kammermusikvereinigung" und sieben weiteren Solisten der Großherzoglichen Hofmusik vorzüglich zur Aufführung gebracht und fand lebhafteste Anerkennung. Weniger gut war es mit der Ausführung des vokalen Teils des zweiten Abends bestellt. Das Quartett der Damen Frau Möhl-Knabe (Sopran), Fräulein Klara Rahn (Alt), der Herren Ludwig Heß (Tenor) und Kammersänger Joseph Loritz (Baß), sämtlich aus München, war nicht ausgeglichen und die vier Stimmen paßten nicht gut zusammen, so daß die Gesamtwirkung nicht allzu günstig war. Sonst hätten die vier geistlichen Vokalquartette von Arnold Mendelssohn, unserem begabten einheimischen Komponisten, „Die gelassene Schönheit", „Der Mensch ist eine Kohle", „Der Allersüßeste" und „Der Adler fliegt hoch", in der Stimmführung und Harmonisierung gleich prächtige Kompositionen, voll tiefer Religiosität, mehr Eindruck machen müssen, was übrigens auch den herrlichen, wundervollen Brahmsschen Vokalquartetten op. 64 Nr. 1 und 2 „An die Heimat" und „Der Abend" nicht gelang, während der reizende Wechselgesang des op. 32 Nr. 2, „Neckereien", so gefiel, daß er wiederholt werden mußte. Zwei Gesänge des Epimetheus für Baß aus Goethes „Pandora", der jüngsten Oratorienschöpfung Arnold Mendelssohns, von der wir erst kürzlich drei Bruchstücke für Männerchor und Orchester zu hören Gelegenheit hatten, ergänzten die vokalen Darbietungen des zweiten Abends. Mendelssohn zeigt sich auch in diesen Kompositionen als der feinfühlende, über wahre Ausdrucksfähigkeit verfügende Tondichter, der dem dichterischen Vorwurf gerecht zu werden versteht. Der Komponist, der seine Kompositionen selbst am Klavier begleitete, wurde äußerst herzlich gefeiert.

Bedeutend gesteigert war die Begeisterung des Publikums aber am dritten Abend, an welchem unter Mitwirkung der Komponisten eine ganze Reihe Uraufführungen zum Vortrag gelangten. Zwar hatte Professor Max Reger sein versprochenes Streichquartett nicht vollenden können, sein hiefür in das Programm aufgenommenes e moll-Trio für Klavier, Violine und Violoncello, op. 102, ist aber bisher nur einmal und zwar im Gewandhaus zu Leipzig öffentlich aufgeführt worden. Reger weiß auch in diesem Trio wieder tief Empfundenes und tief Durchdachtes zu sagen. Ein individueller Zug von genialer

Größe und kerniger Gestaltungskraft erfüllt die beiden Ecksätze, deren letzter heiter und bewegt, mit humoristisch-phantastischen Zügen voller Lebensfreude dahinfließt, sich zweimal zu leidenschaftlichstem Pathos erhebt, um schließlich mit markiger Tonsprache auszuklingen. Die beiden kürzeren Mittelsätze, ein poesievolles, duftiges Allegretto und ein tiefverinnerlichtes Andante von gesättigten Klangwirkungen, sind entzückende Filigransachen, die jeden, der künstlerisch nachempfinden kann, geradezu berauschen müssen. Der Eindruck des in technischer Hinsicht ungemein schwierigen Werkes war denn auch außerordentlich stark, und die Herren Reger, Havemann und Andrae ernteten für ihre mustergültige Interpretation stürmischen Beifall. Eine neue Komposition von Professor Dr. Fritz Volbach (Tübingen): „Die Nachtigall", Gesang für Sopran mit Begleitung von Klavier, Violine, Violoncello und Harfe, erwies sich als schöne Stimmungsmalerei, die sich im übrigen durch volkstümliche Einfachheit und hübsche Instrumentierung auszeichnet. Frau Möhl-Knabe sang das Lied mit süßer Stimme, die nur im Forte einen etwas scharfen Klang annahm, und innigem Empfinden. Ludwig Heß ist uns der vortreffliche Sänger, als Komponist einer Phantasie für Streichquartett „An die Hoffnung" kann er uns aber nicht viel sagen. Der Ausdruck echten Gefühlslebens ist wohl gewollt aber nicht getroffen, und seine Tonpoesie bleibt in charakteristischen Anläufen stecken. Auf eine getragene, wenig inhaltreiche Kantilene folgt ein lebhafterer, phantastisch klingender Teil mit unschönen Disharmonien, den ein ruhiger Abschluß ohne besonderen Inhalt und Tiefe beendet. Vielleicht wurde auch die Komposition etwas zu schleppend im Tempo vorgetragen? Jedenfalls aber steht der reproduzierende Künstler hoch über dem produzierenden, den wir freilich aus seinen Liedern von einer besseren Seite kennen. Ganz auf der Höhe stand Heß bei dem nun folgenden Vortrag von fünf Liedern für Tenor, deren beide ersten von Max Reger, die übrigen drei von Volkmar Andreae komponiert sind. Vorausbemerkt sei, daß die leichter gehaltenen Kompositionen des jugendlichen Züricher Dirigenten größeren Beifall fanden und zwei von ihnen wiederholt werden mußten, während Regers gemütstiefe, schwermütige Komposition „Ein Drängen" und das von elementarer Wucht getragene Lied „Unterwegs", trotz ihrer intimen Reize, ihrer kunstvollen und eigenartigen Form weniger „einschlugen". Ohne Zweifel bedeuten die Andreaeschen Kompositionen eine willkommene Bereicherung der modernen, auf Hugo Wolfs Bahnen fortschreitenden Liedliteratur. — Den Schluß des Festes bildete ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello von Volkmar Andreae, eine Komposition, in der der früher ungestüm fortjagende Komponist ruhigere und im Kammermusikstil gangbarere Bahnen eingeschlagen hat, wenn auch aus dem gärenden Most noch kein ganz reiner Wein geworden ist. Der erste Satz (Allegro moderato) enthält schöne und gefühlvolle Teile, dann aber geht auch die Leidenschaft mit dem Tondichter gelegentlich wieder durch und führt ihn hart an die Grenzen des musikalisch Aesthetischen, wie überhaupt ein öfterer Stimmungswechsel diesem Werk charakteristisch ist. Der mittlere Satz ist ein etwas unruhevolles, aber tonsattes und nicht gefühlsarmes Adagio, in dem die thematische Arbeit am gelungensten erscheint, während von dem dreiteiligen Finale, das von Leidenschaft sprüht und eine seltene Melodienfülle enthält, dasselbe wie vom ersten Satz gilt. Von Andreae haben wir jedenfalls auf dem Gebiete der Kammermusik noch Großes zu erwarten, wenn erst einmal die hier noch halb schlummernde, halb ungebärdig sich zeigende Genialität abgeklärter und weniger in Sturm und Drang produzierend sich bewähren kann. —

Am Schlusse des ohne jede Störung verlaufenen Festes wurden sämtliche Künstler, an ihrer Spitze Reger, Andreae, Heß und unser genialer Primgeiger Havemann geradezu enthusiastisch gefeiert und mußten sich unzähligemale auf dem Podium zeigen, um für den spontanen Beifall immer und immer wieder zu danken. Unsere Stadt aber wird, so hoffen wir, aus dieser Veranstaltung den Nutzen ziehen, daß sie in der Reihe der Kunststädte von jetzt an öfters genannt wird. Den Befähigungsnachweis hat sie diesmal sicherlich erbracht.

Ernst Becker (Darmstadt).

Das Schicksal eines Liedersängers.

Briefe von Robert Franz an Arnold Freiherrn Senfft von Pilsach, 1861—1888.

Robert Franz, der in den achtziger und neunziger Jahren den Kulminationspunkt seiner Beliebtheit erreicht hat, ist heute fast wieder so gut wie vergessen. Die Musikgeschichte hat ihn mit dem Namen des „sinnigen Liederdichters" etikettiert, unter die Schumann-Epigonen eingereiht (wogegen er sich bei seinen Lebzeiten so heftig gesträubt hat) und schließlich beiseite gestellt. Da er lebte, betrachtete man einen Nur-Liederdichter als musikalisch nicht ganz vollwertig. In neuerer Zeit, wo mit Hugo Wolf gerade das Lied einen so ungeheuren Aufschwung genommen hat, denkt man schon anders darüber.

Zuviel von dem inneren Leben des stillen Hallenser Meisters wußte man bisher wohl nicht. Da erscheint eine Sammlung seiner Briefe und das ganze Bild des sinnig und träumerisch dahinlebenden musikalischen Poeten wird verschoben. Was ist das für ein gequältes, verbittertes, wild sich aufbäumendes Menschenkind, das seine Leiden da hinausschreit! „Ich bin Musiker mit Leib und Seele, und habe keine Ohren mehr, die zu gebrauchen sind!" Diese Tragödie hat schon ein Größerer vor ihm erlebt, sie bleibt darum nicht minder furchtbar. „Heut morgens wurde in der Domkirche meine Liturgie gesungen: ich selbst habe so gut wie nichts davon gehört — alle Nummern sollen aber wunderschön klingen. Auf allen Gesichtern lebhafte Freude ausgedrückt zu sehen und sie nicht miterleben zu können, ist ein Anblick, den ich meinen bittersten Feinden nicht wünschen mag." Dazu die drückendste materielle Not. „Aus ökonomischen Gründen wohne ich gegenwärtig im vornehmsten Viertel der guten Stadt Halle, in Glaucha, wo man nicht nur sehr leicht Keile auf den Rücken, sondern auch einen Stich unter die Rippen bekommen kann. Lange Gasse 25 ist unsere Residenz. Links und rechts grunzen die Schweine und duftet das süße Aroma zweier Stärkefabriken. Hielt es schon früher schwer, meine Wohnung, wenn mich dieser oder jener Fremde in Augenschein nehmen wollte, ausfindig zu machen, so gehört das jetzt fast zu den Unmöglichkeiten. Neulich haben welche vier Stunden lang vergeblich nach mir gesucht."

Arnold Freiherr Senfft von Pilsach, an den diese Briefe gerichtet sind, erst Beamter, dann Leiter eines großen Berliner Versicherungsinstitutes, zugleich ein vortrefflicher Konzertsänger, ist der wärmste Förderer Franzscher Lieder. Traurig-ironisch meint Franz, wirkliche Teilnahme habe er Zeit seines Lebens nur bei Dilettanten gefunden, Berufsmusiker wollten von seinen Liedern und seinen Bearbeitungen Bachscher und Händelscher Kantaten, die ihm fast ebensosehr am Herzen lagen, nichts wissen. Arnold Senfft ist ganz der Mann, dem mürrischen verbitterten Freunde auch einmal die Wahrheit zu sagen: „Sie klagen über die Verlassenheit und Oede ihres Lebens und über die Abgewandtheit so vieler alter Freunde. Sie adressieren diese Klagen an mich, der Ihnen diesen Ausgang bereits vor mehr als acht Jahren mit der größten Bestimmtheit vorausgesagt hat. ‚Des Menschen Gemüt ist sein Schicksal,' sagt Novalis. Sie haben von jeher alles Persönliche gering geachtet, nun wird sein Wert Ihnen wider Willen fühlbar. Wenn Mirza Schaffy vor einem reichen Manne, der ohne Freunde dasteht, Scheu empfindet, was mußte er erst zu dem geistigen Millionär sagen, der von der Natur mit allen Mitteln und Gaben ausgestattet ist, um die besten Menschen anzuziehen und Mittelpunkt eines schönen reichen Lebens zu werden! Nur etwas Wohlwollen und Menschenfreundlichkeit und statt Hohn ein wenig Erkenntlichkeit, dann wären Ihnen die Herzen der Menschen zugeflogen und treu verbunden geblieben." Franz antwortet darauf: „Meine ganze Existenz war ja nur mit Fußtritten gepolstert, die man mir direkt und indirekt, ohne daß ich meist zu reagieren im Stande war, unausgesetzt gab." Dann wirft er dem Freunde vor, daß er auf eine Liedersendung Franz' so lange nicht geantwortet habe: „damals, als ich noch unter dem Einfluß meiner kleinen Schöpfungen stand, wäre mir jede Meinungsäußerung, selbst eine ablehnende, ein Labsal gewesen — jetzt ist es mir tout même, was die Welt zu den lyrischen Kapriolen eines 52jährigen alten Narren sagt." Senfft fühlte deutlich, daß mit guten Ratschlägen allein nichts getan war, daß ein großer Teil dieser Bitterkeit in der drückenden äußeren Lage seine Begründung hatte und mit aller Energie ging er daran, für eine Ehrengabe an den alten Meister Propaganda zu machen, eine Arbeit, die bei Franz' grenzenloser Empfindlichkeit schwierig genug war. Das Geschenk durfte lediglich einen privaten Charakter tragen und mit einer Geschicklichkeit ohnegleichen weiß Senfft alle seine Beziehungen auszunutzen, bis er 1873 die gewünschte Summe in gewünschter Form zusammenbringt. „Das war mein Traum seit langen Jahren," schreibt er an Franz, „Ihnen solch ein Haus zu bauen." Der arme Franz fragt ganz bescheiden, ob Senfft es nicht extravagant fände, wenn er in Zukunft 200 Taler für Miete ausgeben würde. „Meine Frau und ich haben wahre Hundeställe, in die weder Sonne, Mond und Sterne scheint, zu Schlafkabinetten. In die übrigen unappetitlichen Verhältnisse würden wir uns zu schicken wissen — für Nervenkranke ist jedoch der Schlaf einigermaßen von Wichtigkeit und das kann in solchen Löchern unmöglich heilbringend sein." Völlig frei wird er dem vornehmeren Freunde gegenüber niemals — Frau v. Senfft bleibt ihm immer die „gnädige Frau Baronin", ihre Töchter, deren eine sein Patenkind ist, die „Baronessen". Der kleine Organist aus Halle steckt eben doch tief in ihm.

Vor materiellen Nöten ist Franz nun geschützt, vor ideellen und Ambitionssorgen aber nicht. „Du lieber Gott, wo stand ich nach Ansicht meiner Landsleute nicht schon zu Gevatter? Bald war's bei Schubert, bald bei Schumann, bald sogar bei Mendelssohn — von den alten Kirchenvätern ganz zu schweigen. Erwischte dieser oder jener kluge Häuptling zwei Akkorde, die sich in ähnlicher Verbindung bei einer der genannten Größen bereits vorfanden — flugs hatte ich geräubert, obschon ich doch selbst nur zu gut wußte, wie sehr meine schwache Memorie mich vor dergleichen Todsünden schützt." — Die Schumann-Clique, d. h. Klara, Joachim, Brahms und Hanslick, mit dem Franz später mehr als einen harten Strauß ficht, ist Gegenstand seines bitteren Hasses. Besser steht er zu Wagner und Liszt und namentlich des letzteren vornehme Gesinnung bekommt er oft genug zu spüren. Einmal äußert er sehr scharf: „Die Stellung, die Joachim Liszt gegenüber seit Jahren eingenommen hat, kann schwerlich eine feine genannt werden, denn nur ihm und Mendelssohn dankt er seine Celebrität. Es ist eine traurige Tatsache, daß so viele Menschen

existieren, die absolut nicht vertragen können, Jemandem direkt verpflichtet zu sein. Sobald sie emporgeklettert sind, wird die Leiter, überragte sie auch das eigene Gestell turmhoch, rücksichtslos wieder in den Abgrund gestoßen."

Nur langsam kommen ihm die Sänger entgegen. Helene Magnus macht den Anfang, Gura, Stockhausen folgen, endlich auch Amalie Joachim. „Meine Lieder lehnen den schablonenartigen Vortrag ab", sagt er einmal. „Sie wollen mit künstlerischer Freiheit, die der Unmittelbarkeit poetischen Empfindens keinen Zwang anlegt, gesungen sein. Die Persönlichkeit des Reproduzenten muß überall durchscheinen und darf nicht von traditionellen Ausdrucksmitteln beeinträchtigt werden. ... Damit soll aber nicht etwa der dramatischen Willkür Tür und Tor geöffnet werden, denn die Ausführung hat sich stets den Gesetzen lyrischen Vortrags unterzuordnen." Und ein andermal: „Daß Sie auf dem Abdruck der Texte bestanden haben, freut mich ganz besonders: denn es ist absolut unmöglich, eine gute Wirkung zu erzielen, wenn das Publikum von dem Wortinhalte keine Ahnung hat." Könnte dies alles nicht Hugo Wolf geschrieben haben? Franz fühlte sich sehr stark als der Begründer einer neuen Kunstart, daher lehnte er den Vorwurf des Epigonentums von Schumann und Schubert so leidenschaftlich ab, wenngleich er sein Künstlerpseudonym aus den Taufnamen dieser beiden zusammengestellt hat. Seine Ideen bis in die letzte Konsequenz durchzuführen, war ihm freilich nicht bestimmt.

Franz ist zu tief von seinem Schicksal und dem seiner Arbeiten erfüllt, als daß er für die Zeitereignisse viel übrig hätte; die werden nur flüchtig gestreift. Einmal anläßlich des Gutenberg-Jubiläums bewundert er herzlich die mutigen Verse, die Rückert damals schrieb — der Herausgeber ist so freundlich, uns an dieses merkwürdige Gedicht zu erinnern —:

„Vier Jahrhunderte sind entschwunden
Seit du die schwarze Kunst erfunden.
Was hat sie der Welt für Gewinn gebracht?
Den Bücherhaufen größer gemacht.
Dir mögen Wissenschaften danken
Für die Erweitrung der Geistesschranken,
Die Weiterverbreitung der Gedanken.
Die Poesie steht gedankenvoll
Und weiß nicht, was sie sagen soll.
Da sie statt gesungen ward gesprochen,
Ward ihr der eine Flügel gebrochen.
Da sie statt gesprochen ward geschrieben
Ist im andern Fittig kein Kiel geblieben.
Nun statt geschrieben sie wird gedruckt,
Hat sie der Todeskampf durchzuckt.
Nur die Kritik
Und die Politik,
Die beiden Tode der Poesie,
Ohne Druckerschwärze, was wären sie?
Drum mögen ihr diese beiden huldigen.
Die Poesie läßt sich entschuldigen."

Franz' letzte Jahre — Senfft starb drei Jahre vor ihm — sind trotz schwerer körperlicher Leiden keine ganz unglücklichen. Vor Hunger ist er geschützt, seine Lieder werden gesungen. Und heute? Hin und wieder begegnet man auf einem Konzertprogramm dem leidenschaftlichen „Herbst", dem schalkischen „Rosmarin". Die „Sterne mit den goldnen Füßchen" sind eine der schönsten Gaben Lilli Lehmanns, sonst überläßt man ihn willig den Dilettanten. Größere haben ihn verdrängt, allein es ist kein Zweifel, daß ihn eines Tages ein Sänger neu entdecken und zu Ehren bringen wird, wie dies ja auch Karl Löwes Schicksal war. Was er vom Ruhme zu halten hatte, wußte Franz, zitiert er doch mit einem melancholischen Lächeln das Wort d'Alemberts: „Das Innere des Ruhmestempels ist von lauter Toten bewohnt, die während ihres Lebens nicht darin waren und von einigen Lebenden, welche fast alle, wenn sie sterben, hinausgeworfen werden."

L. Andro (Wien).

Karl Löwes Oratorium Hiob.

Zur Aufführung in der Dreifaltigkeits-Kirche in Worms.

Ein halbes Jahrhundert ist heute verflossen, seit jener Aufführung von Löwes Oratorium Hiob, die Grell, der große Verehrer des Meisters, in der Berliner Singakademie veranstaltete, um Löwe auch auf diesem Gebiete die Anerkennung zu verschaffen, die er verdiente. Der Erfolg entsprach nicht den Erwartungen; Löwe als Oratorienkomponist verfiel mehr und mehr der Vergessenheit. Nur gelegentlich machten einige Kenner wieder auf ihn aufmerksam, brachten auch wohl dieses oder jenes seiner Werke, aber was besagte die Stimme des Einzelnen gegenüber der allgemeinen Ablehnung, die freilich zumeist nicht auf Werturteile gegründet war; denn man urteilte, wie so oft, ohne die Werke recht zu kennen. Auch die Musikgeschichte, die hier als Hüterin berufen war, hat ihrer Pflicht nicht ganz genügt. Hat doch selbst Löwes Biograph, Heinrich Bulthaupt, ihm auf diesem Schaffensgebiet nicht gerecht zu werden vermocht. Für ihn war Löwe nur der Meister der Ballade, der sich mehr zu seinem Nachteil in den andern Gattungen versuchte. Daß er auf diesem Gebiete unerreicht dasteht, auf das der stark ausgeprägte Hang zum Mystischen und Romantischen ihn wies, braucht nicht auszuschließen, daß sein Schaffen in den anderen Gattungen der Musik ebenso ernst zu nehmen sei. Wissen wir doch von Schumann, daß er beispielsweise die Sonate élégique in f moll wegen ihres tiefen seelischen Gehaltes hoch einschätzte, und welch reiche schöpferische Kraft, welch fein gestaltende Hand verraten seine Oratorien!

Wohl ist Löwe als Oratorienkomponist heute so gut wie verschollen, aber für den Wert dieser Schöpfungen ist das nicht entscheidend. Man braucht nur daran zu denken, daß sogar eine Matthäus-Passion Generationen hindurch verschollen war und von Mendelssohn neu ausgegraben werden mußte. Es war ein dem Wesen nach gleichartiger Fall, der sich in unseren Tagen wiederholte, als in der Wormser Dreifaltigkeitskirche Löwes Hiob zu neuem Leben erweckt wurde. Das Oratorium, das bis jetzt noch nicht veröffentlicht ist, ist eines der reifsten Werke des Meisters.

Ein Text, den Wilhelm Telschow nach der Heiligen Schrift verfaßte, liegt dem Oratorium zugrunde. Er ist poetisch nicht überall dem Stoff angemessen, ein Uebelstand, der des öfteren in den Oratorien auf Löwes Gedankenflug hemmend einwirkte. Und doch, was hat Löwe aus ihm gemacht! Welch großen Gesamteindruck hinterläßt das Werk, welch tiefe Innerlichkeit und religiösen Ernst strömt diese Musik aus.

Als Beispiel nehme man den innig empfundenen Opferhymnus, der kurz nach der stimmungsvollen Einleitung steht, oder die ruhige, poesievolle Abendstimmung zu Beginn des zweiten Teils, der gedanklich und stimmungsmalend überleitet zu der wirkungsvollen Todessehnsucht Hiobs, einer tiefernsten Tristan-Stimmung, in der das melodische, in seiner schlichten Einfachheit ungemein wirkungsvolle Vokalquartett zu versöhnendem Trost gemahnt. Daneben stehen Partien von packender dramatischer Kraft; zuerst offenbart sich diese Stärke musikalischer Gestaltungskraft in der Heiligpreisung Gottes: „Heilig ist der Herr Zebaoth", ebenso zeigt sie die Verherrlichung Gottes im Anfang des dritten Teils, ausgehend von einem feierlich erhabenen Allmachts-Motiv, die Erscheinung des Herrn im aufsteigenden Gewitter und der machtvolle Abschluß des Werkes, wo das hohe kontrapunktische Können den Meister zu einer etwas zu lang ausgedehnten Steigerung verleitete. Man begreift angesichts solcher Stellen nicht, wie Bulthaupt sagen konnte: „Leider findet sich in den Löweschen Oratorien von solchen Szenen, die musikalisch und dramatisch zugleich und nur vor dem geistigen Auge darstellbar sind, sehr wenig vor." Für ihn ergibt sich das konsequenterweise aus Löwes „unzulänglicher Orchestrierungskunst" — sicher ein zu scharfes Urteil — dem Zuviel an äußerer Szenerie, „wodurch das innere Leben auf Kosten des äußeren beeinträchtigt wird".

Damit ist ein Punkt berührt, der viel zur Unterschätzung von Löwes Oratorien beigetragen hat; man witterte darin überall den Balladenstil, man warf ihnen die dramatische Lebendigkeit vor, die eher ein Vorteil als ein Nachteil seiner Oratorien ist, weil sie ein Ausdruck seines eigenen Kunstcharakters ist.

Allerdings muß man Löwe auch in seinen Oratorien als den eigenartigen Künstler fassen, der er überhaupt gewesen ist. Was neben dem „Stich ins Volkstümliche" besonders berührt, ist der dramatische Aufbau, das Bestreben, durch die Musik dem psychologischen Gehalt des Textwortes bis ins einzelne nachzukommen und beide in innige Harmonie zu setzen, worin sich deutlich der Balladen-Komponist verrät. In dem Bestreben zu charakterisieren, greift er sogar zur Verwendung des Leitmotivs, das er in geschickter Weise zu handhaben versteht. Es sind fünf Motive, die hauptsächlich in Betracht kommen, das machtvolle Jehovathron-Motiv mit dem charakteristischen schweren Baß, das Motiv des leichtbeweglichen tückischen Satan, das resignierte Entsagungs-Motiv Hiobs und das gleichartige Motiv der Hoffnungslosigkeit, zu dem das freundliche, ermunternde Freundes-Motiv im Gegensatz steht. Dazu kommt noch das obenerwähnte Allmacht-Motiv.

Man erkennt aus den darin enthaltenen Eigentümlichkeiten Löwes die nahe Verwandtschaft seiner Kunst mit der Richard Wagners. In der Tat hat denn auch Wagner sich immer lobend über Löwe ausgesprochen; einzelne Balladen, wie den Erlkönig, stellte er über den Schuberts: „Kinderchen, ihr denkt immer, Schuberts Erlkönig ist der beste! Dem ist nicht so! Hier ist einer, der noch viel besser ist, er ist von Löwe. Löwes Erlkönig ist wahr!" und über die Kompositionsart sagt er einmal: „Ha, das ist ein ernster, mit Bedeutung die schöne Sprache behandelnder, nicht hoch genug zu ehrender deutscher Meister, echt und wahr." So mochte ihm der Balladen-Komponist eine Art Vorbild dünken für seine eigene Auffassung. Daß er aber überhaupt von Löwes Werken beeinflußt ist, dafür brachte die Hiob-Aufführung eine neue Bestätigung. Denn einzelne Stellen fallen durch ihre Aehnlichkeit mit solchen aus Wagners Werken auf. Daß derartige Anklänge keine subjektive Täuschung sind, dafür ist vielleicht ein Beweis, daß auch von anderer Seite kürzlich auf die Aehnlichkeit von Motiven Löwes und R. Wagners hingewiesen wurde (Hirschfeld in „Musik" IV, 12) und so sind auch die Anregungen, die Professor Diehl in der Festschrift gegeben hat, zumal da die Sache auch innerlich begründet ist, nicht von der Hand zu weisen. Im Gegenteil, man darf der endgültigen Lösung der Frage mit Interesse entgegensehen.

Volles Lob verdient Professor Diehl für die Vorbereitung und Leitung der Aufführung, besonders da ihm nur ein schwacher Chor

und ein unzulängliches Orchester zur Verfügung standen. Um so erstaunlicher war es, was er aus diesen Mitteln gemacht hatte. Von den Solisten stand am höchsten Adolf Müller (Frankfurt), der den Hiob sicher und ausdrucksvoll wiedergab; durch musikalische Gewandtheit fiel Fräulein Canstatt (Wiesbaden) auf; der Tenorpartie wurde Albert Jungblut (Berlin) gerecht. **Dr. Karl Hönn.**

Zu Schulz-Beuthens 70. Geburtstage.

Der Komponist Heinrich Schulz-Beuthen in Dresden ist am 19. Juni in das biblische Alter getreten; er wurde 1838 in der Hütten- und Industriestadt Beuthen in Oberschlesien geboren. Zahlreiche Ouvertüren und Klavierstücke, Lieder, Kompositionen für gemischten Chor, Männer- und Frauenchor, Orchester, Violine, Klavier und Cello, Orgel und Blasinstrumente sowie Symphonien und Opern stammen aus seiner fleißigen Feder. Die „Neue Musik-Zeitung" hat in Nr. 7 des 26. Jahrgangs eine Schilderung des Lebens und eine Würdigung des Schaffens dieses Meisters gebracht. Ich möchte daher zum 70. Geburtstag Schulz-Beuthens nur einen kleinen, aber wertvollen Beitrag der Oeffentlichkeit unterbreiten, der vielleicht dazu dient, die Aufmerksamkeit in erhöhtem Maße auf den Komponisten zu lenken: vier ungedruckte Briefe von Franz Liszt, aus denen die ungeschminkte Wertschätzung für Schulz-Beuthen hervorgeht.

Der erste Brief ist an den Kapellmeister Prof. Dr. Riedel in Leipzig gerichtet und handelt von einer Komposition Heinrich Schulz-Beuthens, während die drei anderen an diesen selbst adressiert sind. Liszt schreibt an Riedel:

Rom, 1865.

Ich bin ganz Ihrer Ansicht über die Vortrefflichkeit des 29. Psalms von Heinrich Schulz-Beuthen*. Aeußerst wenige Werke dürften sich mit demselben messen, was das Verdienstliche, Bedeutsame, Meisterhafte und Gelingen des polyphonen Satzes anbetrifft. Darum ist es gleichfalls wünschenswert und billig, daß Schulz nebst dem Bewußtsein, ein vorzügliches Werk geschaffen zu haben, auch die Befriedigung einer (auch mehrerer) gehöriger Aufführungen erlangt. Für das Programm der nächsten Tonkünstlerversammlung ist kein bezeichnenderes ernstes Chorwerk zu wählen, als Schulz' Psalm. Wenn mir noch ein genügender Chor zur Verfügung stände, so würde ich ihn sogleich damit beschäftigen. Leider ist hier in Rom an derartige Dinge nicht zu denken.

Bitte Freund Brendel mein Votum für Schulz' Psalm mitzuteilen und mich bei Schulz zu entschuldigen, daß ich es vorgezogen, ihn nicht direkt mit Lobpreisungen zu belästigen. Durch Ihre Vermittlung soll ihm der Wert, den ich auf das Werk lege, am besten einleuchten. F. Liszt.

Die drei andern an Schulz-Beuthen selber lauten:

Sehr geehrter Herr!

Ihr lieber Brief versprach mir die Mitteilung mehrerer Werke, bis jetzt habe ich nichts davon erhalten. Freund Riedel wird mir sie im Herbst nach Pest zuschicken und vorerst die Herausgabe Ihres herrlichen Psalms (worüber ich früher als Ehrensache unseres Musikvereins mit Kahnt Bestimmungen getroffen hatte) bewerkstelligen und hoffentlich findet sich nächstes Jahr günstige Gelegenheit zur Aufführung dieses und anderer Werke.
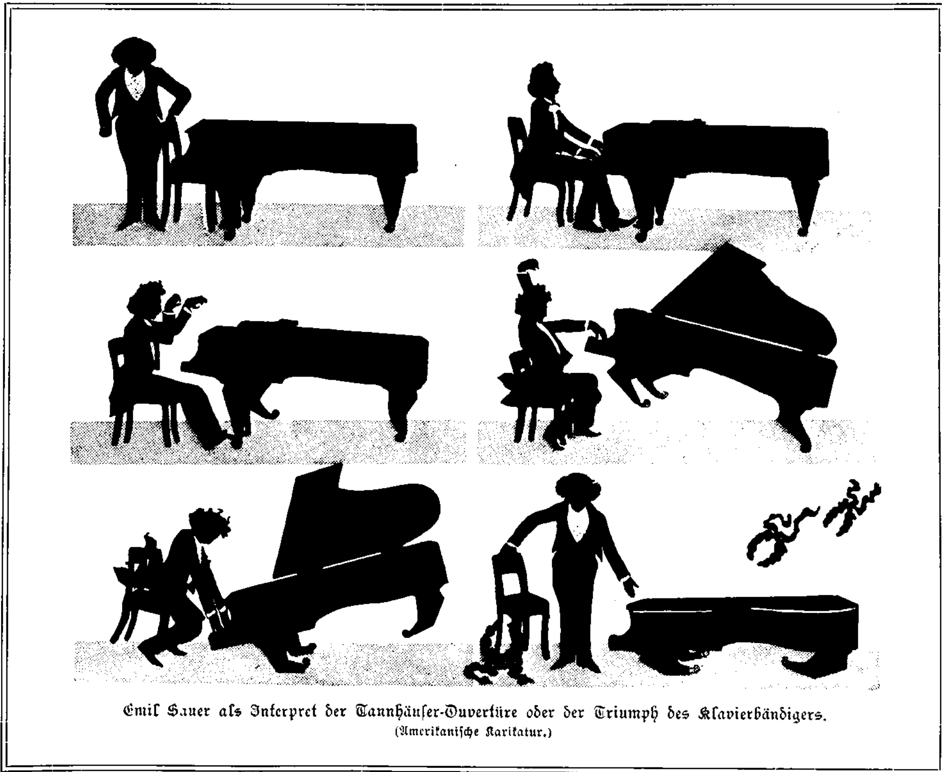
Sie kennen meine Sympathie für Ihr geistig kräftiges Schaffen. Empfangen Sie die Versicherung der aufrichtigen Verehrung, mit welcher ich verbleibe,

ergebenst

28. Juli 1871, Wilhelmsthal. F. Liszt.

Hochgeehrter Herr!

Durch die Widmung Ihres 42. und 43. Psalms* erwiesen Sie mir eine künstlerische Ehre, wofür ich Ihnen aufrichtig dankbar bin. Seit lange gab mir keine neue Composition so wie die Ihrige den Eindruck des geistig kräftigen, musikalisch Vollendeten. Hoch über den Ausgezeichneten derselben Gattung steht dieses Werk. Ja, es scheint mir selbst noch mehr gerundet, prägnant mächtig, als Ihr 29. Psalm, den ich beim ersten Durchlesen rechtmäßig als ein hervorragendes Werk anerkannte. Die gewaltige Wirkung des 29. Psalms



Emil Sauer als Interpret der Tannhäuser-Ouverture oder der Triumph des Klavierbändigers.
(Amerikanische Karikatur.)

* Psalm 29, für drei Chöre, Orgel und Blasinstrumente, komponiert während der Studienzeit am Leipziger Konservatorium, 1862 bis 1865.

* 42. und 43. Psalm für gemischten Chor, Bariton-Solo und Orchester.

bei der Dessauer Tonkünstler-Versammlung bestätigte meine Voraussage und ich bin überzeugt, daß wo immer der 42. und 43. Psalm gehört wird, alle seelenbefähigsten Menschen seine erhabene Schönheit empfinden und Ihnen werteres als gewöhnlichen Beifall zollen. Ich verstand mich nie darauf, und weniger als je möchte ich es in meinen alten Tagen versuchen, schöne Reden zu machen. Erlauben Sie mir also, hochgeehrter Herr, Ihnen ganz offen und kurz zu sagen: Sie dürfen nicht in der Stellung abgeschlossen verweilen. Ihre herrlichen Werke müssen aufgeführt, gedruckt und verbreitet werden. Obschon ich vermöge des faulen, frechen Herumschwätzens zahlreicher Preß-Coryphäen auf ein Minimum von Einfluß in musikalischen Sachen reduziert wurde, hoffe ich doch in ein paar Orten zunächst die Aufführung Ihrer Psalmen zu veranlassen.

Mit aufrichtiger Hochschätzung verbleibe ich Ihnen ergebenst

Weimar den 18. Juli 1869. F. Liszt.

An Herrn Wille und seine Frau altfreundschaftlichen Gruß. — Das Manuskript des 42. Psalms behalte ich einstweilen.

Geehrter Freund!*

Besprechen Sie mit Professor Riedel die Aufführung Ihrer Symphonie bei der nächsten Tonkünstler-Versammlung in Sondershausen. Seit vielen Jahren trägt ein besonderes Interesse Ihren Werken zugeneigt,

aufrichtig

Paris den 3. Mai 1886. F. Liszt.

In 14 Tagen bin ich in Weimar.

War Liszt, wie man aus den Zuschriften ersehen kann, bemüht, die Konzert-Direktionen und Konservatoriums-Vorstände für die Kompositionen Heinrich Schulz-Beuthens zu interessieren und für die Aufführung Propaganda zu machen, so sorgte er auch in der Presse für seinen Schützling. So kann ich hier einen ebenfalls ungedruckten, empfehlenden Brief an A. Naaff, Redakteur der Wiener „Lyra", über den Komponisten mitteilen, also lautend:

Sehr geehrter Herr!

Empfangen Sie meinen besten Dank für die Mitteilung der Nummer vom 1. April Ihrer geehrten Zeitschrift. Dem Dresdener Korrespondenten der „Lyra", Schulz-Beuthen, werde ich bald Gelegenheit haben persönlich zu danken. Bei der nächsten Tonkünstler-Versammlung, Ende Mai, in Weimar, wo 2 seiner symphonischen Werke „Am Rabenstein"** und „Reformations-Symphonie"*** zur Aufführung kommen. Seit 15 Jahren schätze ich Schulz-Beuthen als einen sehr beachtenswerten Komponisten der Jetztzeit.

Freundlich ergeben

18. April 1884. F. Liszt.

Schulz-Beuthen ist nachzurühmen, daß er allezeit bemüht war, für die neuere Richtung der Musik, speziell für Berlioz, Liszt und Wagner, öffentlich einzutreten. Das geschah besonders während der vierzehn Jahre (1866—1880), wo er in Zürich lebte. Er schrieb selbst darüber einmal: „Die damals dort herrschende Schumann-Partei kennzeichnete mich darob und auch deshalb, weil Liszt mich viel und mit Erfolg zur Aufführung brachte, als Lisztianer. Meine Lebensstellung und Gesundheit wurden untergraben und so entschloß ich mich zugleich aus innerem Drang, ein Musikstück ‚Symphonie I, dem Andenken Haydns' zu schreiben, das im Geiste und in der Würdigung der alten Meister lebensfrisch erfunden sein sollte. Die Symphonie erwarb sich in drei aufeinanderfolgenden Aufführungen in Zürich (Theater) unter Kempters Direktion durchschlagende Erfolge, zugleich aber wurden fernere Aufführungen meiner Arbeit in der Schweiz gänzlich verhindert. Durch Hinzutun des edlen Meisters Liszt kehrte ich infolgedessen nach Deutschland zurück." Das vielberufene Wort des Dichters, daß, wer den Besten seiner Zeit genug getan, für alle Zeiten gelebt habe, darf hier wohl in Anwendung gebracht werden und ein Tonschöpfer, der in solch außerordentlicher Weise einen Franz Liszt zu interessieren gewußt, also den Besten seiner Zeit genug getan hat, verdient in der Tat allgemeine Beachtung. Gehört er auch nicht zu den populärsten Tondichtern der Gegenwart, so doch zu den Begabtesten. **Adolf Kohut.**

---

* Dieser Brief ist kurze Zeit vor dem Tode Liszts, der bekanntlich am 31. Juli 1886 erfolgte, geschrieben.

** „Am Rabenstein" für Orchester aus Goethes Faust I. Teil.

*** Mit Orchester und Orgel (Symphonie VI).





Karlsruhe. Das VIII. Badische Sängerbundesfest hat über Pfingsten in unsern Mauern stattgefunden. Im Jahre 1862 gegründet, umschließt der Badische Sängerbund heute gegen 500 Vereine mit 15 000 Mitgliedern. Von ihnen war eine imposante Schar nach Badens Hauptstadt geeilt, um sich im fröhlichen Wettkampf zu messen. Ihre Leistungen zeigten, daß im Südwest des Reiches der Männergesang mit großer Hingebung gepflegt und von künstlerischen Gesichtspunkten aus geleitet wird. Oft geradezu überraschend war es, was kleine Vereine an Wirkungen auslösten. Daß ja manche Dirigenten allzusehr auf den äußerlichen Effekt hinarbeiten, wurde von dem Obmann des Preisrichterkollegiums, Professor Wörz (Tübingen), nicht mit Unrecht bemängelt. Es müsse gesagt werden — so führte er aus —, daß des Guten vielfach eher zu viel als zu wenig gemacht werde; wo ein Piano genüge, hätte man ein Pianissimo und noch mehr hinnehmen müssen. Auch hätten die einfachen Lieder des Volksgesangs einen zu künstlichen Aufputz erfahren, hier sei das schlichte Gewand das beste. Die Karlsruher Vereine hatten ihre ganze Kraft eingesetzt, um sich ihren Gästen würdig zu erzeigen. Ludwig Baumann, der Chormeister der Karlsruher Liederhalle, hatte zum Eröffnungsakt einen Festgruß „Der Heimat Sang, das deutsche Lied" für Männerchor mit eingeflochtenen Soli und großes Orchester komponiert, ein stimmungsreiches Werk, das unter seiner Leitung von den fünf ersten Vereinen der Residenz vorgetragen, zur besten Geltung kam. Der musikalische Teil des Festes kulminierte in Zöllners „Kolumbus". Die Sopranpartie sang Frau Schauer-Bergmann aus Breslau mit kraftvollem glänzenden Organ, während die Tenor- und Baritonpartie durch unsere vorzüglichen hiesigen Künstler Tänzler und van Gorkum eine ausgezeichnete Wiedergabe fanden. Der gewaltige Chor vereinigte die besten hiesigen Gesangeskräfte und den orchestralen Teil besorgte die Hofkapelle. Ueber allen stand der Chormeister des Karlsruher Liederkranzes, Professor Julius Scheidt, der die Massen mit fester Hand und weitausschauendem Blick beherrschte. Ihm, der sich als Festdirigent wieder als ein Führer von bedeutenden Qualitäten offenbarte, ward von allen Seiten die verdiente Anerkennung in reichem Maße zuteil. Vom Großherzog von Baden wurde er mit dem Ritterkreuz erster Klasse vom Zähringer Löwen ausgezeichnet, nachdem ihm erst kürzlich der Rote Adlerorden vierter Klasse verliehen worden war. Das VIII. Badische Sängerbundesfest darf als eine großartige Kundgebung volkstümlicher Kunstpflege angesehen werden. F. Schweikert.

* * *

Stockholm. Am 1. Juni hat das Königl. Opernhaus seine Pforten für dies Spieljahr geschlossen und zwar mit der elften Aufführung der „Salome" von Richard Strauß. Die Premiere fand am 14. April unter Leitung von Hofkapellmeister Armas Järnefelt in Gegenwart des Königs und seines kunstliebenden Bruders, Prinz Eugen, vor vollem Hause statt. Die Aufführung dieses genialen und merkwürdigen Werkes war — wie allenthalben — auch für unsere Bühne ein Ereignis. Die Kritik unserer bedeutenderen Zeitungen ist großenteils günstig ausgefallen, und zwar unter Anerkennung des Großartigen und Genialischen in Straußens Musik in bezug auf seine prägnante dramatische Ausdrucksweise und seine farbenreiche Instrumentation. Der Musikkritiker Peterson-Berger (in „Dagens Nyheter"), ein bekannter Komponist, der sich als großer Freund deutscher Musik und Wagner-Enthusiast dokumentiert hat, findet im Komponisten der Salome den Wagner-Epigonen, aber den talentvollsten und intelligentesten, den man sich denken kann. Melodiezitate und Stimmungsbilder aus Tristan, den Nibelungen, Parsifal, sogar aus Lohengrin seien modern gewürzt, voll Dissonanzen und harmonischen Kühnheiten, voll instrumentalen Launen. Nur einmal sei übrigens die Gesamtwirkung des Szenenbildes und des Orchesters völlig übereinstimmend: in Salomes Tanz. Der Komponist verläßt hier Wagner und wird Orientalist in bekanntem Stil, doch mit unvergleichlicher Findigkeit und Formsinn. — Ein Kritiker in „Aftenbladet" beurteilt die Musik in „Salome" solchergestalt: „Der musikalische Ausdruck, den Richard Strauß für das Drama gefunden hat, ist ebenso aufsehenerregend wie die Dichtung selbst. Was wir vorher als notwendige musikalische Formen betrachtet haben, existiert größtenteils hier nicht mehr; übliche Harmoniegesetze sind aufgelöst, getrennte Instrumentalgruppen spielen gleichzeitig in verschiedenen Tonarten; eine Singphrase geht gewöhnlich nur einige Takte in derselben Tonart fort, endet aber völlig unberechenbar. Man hört neue Klangkombinationen, überraschende Instrumentaleffekte, neue Instrumente. Man bekommt einen Eindruck der wildesten Freiheit. Völlig ohrenpeinigend und künstlerisch unmöglich zu fassen ist der Zank der Juden, ein Ensemble der greulichsten Dissonanzen und Kakophonien. Aber je mehr man eindringt in diese eigentümliche Tonwelt, je mehr wird offenbar, daß es ein freies, absichtliches Spiel eines Meisters ist. Man wird fasziniert und findet, daß die Musik der Dichtung kongenial ist, sie jedoch verklärt. Die ausdrucksvollsten musikalischen Momente liegen im Wechselgesang Salomes und Jochanaans, im einfachen, psalmodierenden Gesang Jochanaans und in dem Tanz

der sieben Schleier, wozu die Schlußszene kommt." — Die Aufführung der „Salome" war sehr lobenswert, und unser erster Hofkapellmeister, Konrad Nordquist, der der Vorstellung bei dem Tonkünstlerfest in Dresden im vorigen Sommer beiwohnte, stellte die Stockholmer mit mit der in Dresden betreffend Ausstattung, Hauptdarsteller und Ausführung auf eine Stufe. In Frau Hellström-Bear, die über eine schöne, ausgiebige Stimme verfügt, hatte Salome eine vorzügliche Repräsentantin, die im Schleiertanz sich noch besonders auszeichnete. John Forsell als Jochanaan erntete durch seine mächtige Stimme und dramatische Kunst wohlverdienten Erfolg. Auch Herodes und Herodias fanden gute Interpreten in Herrn Nyblom und Frau Claußen. Die Nebenrollen waren ebenfalls gut besetzt. Das Publikum zollte den Mitwirkenden reichlichsten Beifall und nahm das Musikdrama mit großem Interesse auf. — Zu Ende des Spieljahres hat die ausgezeichnete Koloratursängerin Fräulein Frieda Hempel aus Berlin hier zum erstenmal gastiert und dabei als Königin der Nacht, Violetta, Frau Fluth und Gilda große Triumphe gefeiert. Nicht lange zuvor bezauberte das kaiserl. russische Ballett mit seiner Primaballerina, Fräulein Pawlowa, in sechs Vorstellungen im königl. Theater unser Publikum durch seine eminente Tanzkunst und Eleganz. F. H.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— In Basel ist im letzten Liederkonzert der „Liedertafel" erstmalig Hermann Suters großer Männerchor „Vigilien" (Eingangschor im Faust 2. Teil) mit Erfolg aufgeführt worden. Diese empfehlenswerte, eigene Bahnen wandelnde Komposition machte, wie auch Friedrich Hegars „Abendmahl" (Körner), großen Eindruck. B.

— In Bremen haben die Maifestspiele den „Ring des Nibelungen" und die „Meistersinger" in prächtiger Besetzung mit den namhaftesten auswärtigen und hiesigen Kräften gebracht. Die Aufführungen, teils von hiesigen, teils von auswärtigen Kapellmeistern geleitet, verliefen in überaus glänzender Weise und die Direktion Erdmann-Jesnitzer, die 10 Jahre hindurch unserem Stadttheater mit künstlerischer Treue vorgestanden, hat damit einen ehrenvollen Abschluß gefunden, wie er kaum besser sein konnte. Frau Hofrat Erdmann-Jesnitzer, die Nachfolgerin ihres vor 2 Jahren verstorbenen Gatten, hat sich ein bleibendes Andenken in Bremen gesichert. J. B.

— In Eisleben hat die wohlgelungene Erstaufführung von Liszts „Heiliger Elisabeth" stattgefunden. Die Leitung hatte Dr. Herm. Stephani. Mit besonderer Auszeichnung sind von den Mitwirkenden Frau Erler-Schnaudt (München), Max Rothenbücher (Berlin) und das Hellmannsche Orchester aus Halberstadt zu nennen.

— In Freiburg i. Br. hat am 5., 7. und 8. Mai in dem für solche Veranstaltungen akustisch vorzüglichen Paulus-Saal ein von Universitätsbuchhändler E. Harms hier arrangiertes Kammermusik-Fest stattgefunden, bei dem das Brüsseler Streichquartett, die Münchner Kammermusik-Vereinigung für Blasinstrumente, sowie Pianist Carlo del Grande und Kontrabassist J. Brumme von hier mitwirkten. Aufgeführt wurden: die Streichquartette op. 10 von Debussy, op. 131 von Beethoven, Forellenquintett von Schubert, die Streichquartette Nr. 5 von Dittersdorf, op. 15 von Dohnányi, Trio für Pianoforte, Klarinette und Viola von Mozart, Quintett op. 115 von Brahms, Quintett Es dur für Pianoforte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn von Mozart, Serenade op. 25 von Beethoven, Quintett op. 52 für Pianoforte, Flöte, Klarinette, Horn und Fagott von Spohr, sowie das Septett von Beethoven. — Während über dem ersten Abend hauptsächlich infolge der Temperaturverhältnisse und des dadurch hervorgerufenen Mißgeschicks der Violinen nicht immer ein günstiger Stern leuchtete, erhob sich der zweite Abend zu wahrhaft musikfestlicher Höhe, aus dem das sehr interessante Quartett von Dohnányi und Brahms' Quintett als besondere Glanzleistungen hervorgehoben werden mögen. Auch der dritte Abend, der mehr den Bläsern gewidmet war, bot viel Fesselndes und Schönes. Es zeichneten sich dabei die Vertreter der Klarinette (Walch), Flöte (Scharrer) und des Klaviers (Schmid-Lindner), von denen der erstere auch am zweiten Abend Hervorragendes geleistet hatte, besonders aus. Unser einheimischer Pianist erwies sich besonders als feinfühliger Mozart-Spieler. Die Brüsseler glänzten hauptsächlich bei den Quartetten und Brahms' Quintett durch äußerst rhythmisches Zusammenspiel, Temperament und oft geradezu berauschende Klangschönheit. Der rührige, kunstsinnige Veranstalter dieses Festes, bei dem leider nur der dritte Abend einen guten Besuch aufwies, verdient den Dank aller Musikfreunde. —m.

— Aus Mainz schreibt man uns: Der Umbau des Stadttheaters ist endlich genehmigt worden. Die Stadtverordnetenversammlung bewilligte hiefür 800000 Mk. Begonnen wird aber erst im Jahre 1911. — Regisseur Albert Hüner, Konzertsänger Heinrich Pfaff und Kapellmeister Otto Naumann veranstalteten mit bestem Gelingen in der Mainzer Liedertafel einen Vortragsabend „Entwicklung des deutschen Liedes". — Im herrlichen Stadthallegarten haben die städtischen Sommerkonzerte unter der Leitung des Herrn Konzertmeisters A. Stauffer begonnen. Außerdem wird Hofrat Emil Steinbach drei Symphoniekonzerte im Abonnement dirigieren. — Für das Mainzer Stadttheater wurde als zweiter Kapellmeister Eugen Gottlhelm aus Magdeburg engagiert. H. W.

— In Weimar hat im letzten Hoftheaterkonzert zum Besten der Witwen- und Waisenkasse verstorbener Hofkapellmitglieder Hofkapellmeister Peter Raabe das Vorspiel zu „Parsifal", den Karfreitagszauber und die neunte Symphonie von Beethoven in einer vortrefflichen Aufführung aufgeführt. Das Orchester bot Hervorragendes, die Chöre, auf ungefähr 300 Personen verstärkt, waren vorzüglich studiert und leisteten in der Intonation und Abtönung Mustergültiges. Herr Raabe wurde durch lebhaften Beifall ausgezeichnet. Die Oper brachte Wiederholungen von „Othello" und älteren Repertoirewerken. Konzerte waren nicht mehr zu verzeichnen, nur die Musikschule hielt ihre programmmäßigen Abende ab; zur Aufführung gelangte u. a. ein c moll-Quintett von Hermann Götz. Das Interesse für diese Konzerte ist in stetem Zunehmen begriffen. Gustav Lewin.

— Wie man uns aus Wiesbaden mitteilt, beabsichtigt die Kurverwaltung für den nächsten Winter neben den üblichen Solisten-Zykluskonzerten einen Zyklus von Uraufführungen lebender Komponisten, um somit Wiesbaden mehr und mehr sich zu einer „Musikzentrale" entwickeln zu lassen. Man wünscht die Aufmerksamkeit der gesamten Musikwelt auf Wiesbaden zu lenken, das mit seinem herrlichen Kurhaus und zwei hervorragenden Orchestervereinigungen (Kurorchester, Hoftheaterorchester) alle Vorbedingungen zu würdiger musikalischer Repräsentation besitzt.

— Das IX. Schweizerische Tonkünstlerfest hat in Baden stattgefunden. Bericht folgt in nächster Nummer.



Kunst und Künstler.

— Ein musikalischer Rechtsstreit. Wie im Herbst berichtet, hatte der Verleger des „Heldenlebens" von Strauß gegen die Veröffentlichung des beim vorjährigen Tonkünstlerfest in Dresden erfolgreich aufgeführten symphonischen Werkes „Kaleidoskop" von H. G. Noren Einspruch erhoben, weil Noren in seiner letzten Variation und in der Schlußfuge zwei Themen aus dem Heldenleben zitiert hatte, und zwar mit dem ausdrücklichen Hinweis: „An einen berühmten Zeitgenossen". Nun hat soeben das Landgericht zu Leipzig seine Entscheidung zugunsten Norens gefällt und das „Kaleidoskop" ist demgemäß zur Veröffentlichung freigegeben worden. Zwar ist die Benützung einer Melodie, die erkennbar entnommen ist, in einem andern Werke unzulässig. Aber — Strauß schreibt keine „Melodien" (im juristischen Sinne!). Das Gericht hat nach Einholung eines Gutachtens der königlich sächsischen Sachverständigenkammer für musikalische Angelegenheiten über die Frage folgendermaßen entschieden: „Vom Standpunkt der musikalischen Kompositionslehre ist weder das Hauptthema noch das Widersacherthema (aus dem ‚Heldenleben') eine ‚Melodie'. Die Musikwissenschaft unternimmt eine strenge Scheidung von Motiv, Leitmotiv, Thema, Phrase und Melodie. Während das Motiv die kleinste selbständige Einheit des musikalischen Gedankens darstellt, Thema eine Kette sich wiederholender oder aneinandergereihter Motive, wird unter dem Ausdruck Melodie, entsprechend seinem Ursprung — melodia, hängt zusammen mit melos = Glied und Ode = Lied — eine Tonreihe verstanden, die den musikalischen Gedanken in künstlerischer, sangbarer Form, als gegliedertes, abgerundetes Ganzes verkörpert. Im Motiv wie im Thema kann das melodiöse Element in der Musik zum Ausdruck gelangen; ein melodisches Motiv, ein wohlklingendes Thema ist aber noch keine Melodie. Man mag insbesondere das Hauptthema des ‚Heldenleben' ein melodisches Thema nennen: eine Melodie bildet es nicht, und im direkten und bewußten Gegensatz zur Melodie steht das Widersacherthema." — Die „Melodie" bleibt also nach der Entscheidung des Gerichts auch weiterhin geschützt, dagegen ist die Benützung von Motiven und Themen, wenn sie „künstlerisch verarbeitet und neu gestaltet" sind, frei. Nun mag jeder wählen. Bei dem kleinlichen Streite hat einer den Vorteil: Der Komponist des Kaleidoskops und sein Verleger können sich für die interessante Reklame bedanken.

— Bach-Pflege im Gottesdienst. An der von der „Neuen Bach-Gesellschaft" wiederholt empfohlenen Pflege Bachscher Musik im Gottesdienst hat neuerdings auch der Dresdner Kreuzchor lebhaften Anteil. Er brachte, wie wir aus seinen Programmen entnehmen, in jüngster Zeit unter Leitung des derzeitigen Kreuzkantors, Musikdirektors Otto Richter, folgende Werke Seb. Bachs in der Dresdner Kreuzkirche zur Aufführung: Die Matthäus-Passion (zweimal), sowie im Rahmen gottesdienstlicher Feiern 18 Kirchenkantaten, von denen die meisten erstmalig dargeboten wurden. Außerdem verzeichnen die Programme des Dresdner Chors eine Anzahl a cappella-Motetten und Lieder, sowie eine lange Reihe von Solo-Arien Bachs mit obligaten Instrumenten. Die Soli wurden, altem Herkommen gemäß, größtenteils von Mitgliedern der Dresdner Hofoper und der Hofkapelle ausgeführt. —f.

— Städtebund-Orchester. Ein Zusammenschluß der städtischen Orchester von Elberfeld, Köln, Essen und Düsseldorf zum Zwecke gemeinsamer, zwischen den genannten vier Städten alternierender Konzerte wird neuerdings in den beteiligten Kreisen angestrebt. Das auf diese Weise gebildete Massenorchester soll jeweils von dem städtischen Musikdirektor derjenigen Stadt geleitet werden, in der das Konzert stattfindet, in Elberfeld also von dem königlichen Musikdirektor Dr. Haym, in Köln von dem Generalmusikdirektor

Steinbach, in Essen von dem Musikdirektor Witte und in Düsseldorf von dem noch nicht ernannten Nachfolger des Musikdirektors Buths.

— Von den Konservatorien. Am 1. Oktober soll in Kiel ein alle Lehrfächer der Musik sowie eine Opernschule umfassendes Konservatorium eröffnet werden. Die Leitung ist dem Privatdozenten der Musikwissenschaft an der Kieler Universität und Dirigenten des Kieler Gesangvereins Dr. A. Mayer-Reinach übertragen worden. — Das „Pfälzische Konservatorium" in Neustadt a. d. H. (Direktor Ph. Bade) hat bei den diesjährigen Schlußprüfungen seiner Opernklasse eine strichlose Aufführung von Bizets „Carmen" mit eigenen Kräften herausgebracht.

— Vom Urheberrecht. Die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger zu Wien hat im Jahre 1907 an Einnahmen zu verzeichnen gehabt 132 732 K 70 h. Zur Verteilung gelangten 43 546 K, der Altersversorgung fielen 14 954 K zu, 31 Berechtigte beziehen zurzeit 500 K Pension jährlich.

— Von den Männerchören. Der zurzeit rund 120000 Sänger umfassende „Deutsche Sängerbund" wird im Monat September in Berlin einen außerordentlichen Sängertag abhalten. Der Berliner Sängerbund, die Vereinigung von zehn großen Vereinen Berlins und Umgegend mit rund 1250 Sängern, wird für den Empfang der Sendboten der deutschen Gesangvereine Deutschlands, Oesterreichs und auch des Auslandes weitgehende Vorbereitungen treffen. Es soll unter Prof. Felix Schmidts Leitung in der Philharmonie ein großes Festkonzert veranstaltet werden. Die Leitung der Geschäfte des Deutschen Sängerbundes führt gegenwärtig der Schwäbische Sängerbund, an dessen Spitze Rechtsanwalt List in Reutlingen steht. — Der Kölner Männergesangverein hat in Queens Hall zu London enthusiastische Aufnahme gefunden. Die Presse beglückwünscht den Verein und seinen Dirigenten, Professor Joseph Schwartz, zu dem großen Erfolge und bedauert nur, daß das englische Publikum eine solche Gelegenheit, vollendeten Männerchor zu hören, nicht zahlreicher wahrnahm. — In Kreuznach hat zu Pfingsten ein Gesangswettstreit stattgefunden, an dem 52 Vereine teilnahmen. Der „Quartettverein" in Köln-Ehrenfeld errang den 1. Preis in der ersten Klasse. Den 2. Preis erhielt der Verein „Sängerlust" in Schwanheim, den 3. der „Grubsche Männergesangverein" in Oberstein. In der zweiten Klasse siegten: 1. Preis „Männergesangverein" in Düsseldorf, 2. „Thalia" in Nied a. Rhein, 3. „Fidelio" in Biebrich; in der dritten Klasse: 1. Preis „Männerquartett" in Traben-Trarbach, 2. „Liederkranz" in Darmstadt. — Der Akademische Gesangverein in Wien hat im Mai das seltene Fest des 50jährigen Bestandes begangen. Die Feierlichkeiten spielten sich in vier Tagen ab und gipfelten in dem am 31. Mai abgehaltenen Festkonzerte, dem Bankette und dem Festkommers. Das Konzert brachte nur Kompositionen von Ehrenmitgliedern des Vereines; wir nennen: Brahms, Bruckner, Engelsberg, Weinwurm und — Richard Wagner, der mit Hans Sachsens Verherrlichung aus den „Meistersingern" dem Konzert den denkbar glänzendsten Abschluß gab. Neben dem jubilierenden Vereine wurden auch seinem Gründer, Altmeister Rudolf Weinwurm, große Ehrungen zuteil.

Ink.

— Die Geigenbauer von Mittenwald in Lohnbewegung. Von traurigen Verhältnissen berichtet das „Berl. Tagbl." aus Mittenwald in einem Artikel, dem wir folgendes entnehmen: Die Geigenbauer von Mittenwald haben sich plötzlich auf ihre Menschenrechte besonnen und dem Teufel einen Kontrakt gekündigt, der wie ein Ueberbleibsel aus den Tagen der Leibeigenschaft anmutet. Seit mehr als hundert Jahren gibt es in Mittenwald zwei Firmen, die den Geigenbau gleichsam als Monopol in den Händen haben. Sie verteilen das Rohmaterial und disponieren über die Arbeit der einzelnen Geigenteile, der Lohn aber, den sie den Arbeitern für eine oft sechzehnstündige Tagesarbeit zahlen, beträgt in der Woche durchschnittlich 9 Mk. und steigt auf höchstens 12—14 Mk. Neben diesen Firmen gibt es in Mittenwald auch eine staatliche Geigenbauschule, aber auch hier liefern die Firmen das Rohmaterial und beherrschen somit auch dieses staatliche Institut. Die Bewegung, die nun seit einiger Zeit in Mittenwald im Gange ist, geht dahin, daß die Regierung selbst die Ware liefern soll, allein damit dürften die Wurzeln des Uebels nur zum Teil ausgerottet sein, die traurige Lage der Geigenbauer würde sich dadurch nur wenig bessern. Jedenfalls ist der Stein ins Rollen gekommen. — Daß bei solchen Lohnverhältnissen die Liebe zur Arbeit, die doch für ein Kunsthandwerk doppelt nötig ist, nicht gefördert werden kann, ist klar. Darunter muß schließlich die Qualität der Arbeit leiden.

— Ferienkursus für Schulgesanglehrer und Chordirigenten. Man schreibt uns: Der Lehrer und Organist Max Ast in Berlin, der Leiter des Städtischen Fortbildungskursus für Berliner Schulgesanglehrer, veranstaltet auch in diesem Sommer mit Genehmigung des Königl. Provinzial-Schulkollegiums in Berlin einen Fortbildungskursus in der Zeit vom 13. Juli bis 1. August. Lehrfächer: Lautbildungslehre, Stimmbildung, Gehörbildung (Musikdiktat), Methodik des Schulgesanges, Chorgesang mit Dirigierübungen, Theorie. Das Honorar beträgt 50 Mk. Ausführliche Prospekte durch den Veranstalter: Berlin N. 20, Christianiastr. 8. Im Vorjahre hatten viele Gemeinden ihre Lehrer zur Erleichterung der Teilnahme am I. Kursus mit Geldmitteln unterstützt.

— Eine Büste Haydns in Amerika. Im Fairmontpark zu Philadelphia hat unter Teilnahme von Vertretern der Stadtbehörden sowie des deutschen Konsuls und Offizieren und Mannschaften des deutschen Kreuzers „Bremen" die feierliche Enthüllung einer Haydn-Büste stattgefunden, wobei 1000 Sänger mitwirkten.

— Musikpädagogisches. Der vierte musikpädagogische Kongreß hat in Berlin unter dem Vorsitze von Professor Xaver Scharwenka getagt. (Wir werden darüber berichten. Red.)

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen und Ernennungen. Der italienische Tonsetzer Enrico Bossi ist zum auswärtigen Mitglied der königl. Akademie der Künste in Berlin gewählt worden. — Professor Max Reger, der am Kammermusikfest in Darmstadt mitwirkte, hat vom Großherzog von Hessen den Orden für Kunst und Wissenschaft erhalten. — Hofkapellmeister Leo Blech hat vom König von Schweden den Gustav Wasa-Orden dritter Klasse erhalten. — Der König von Sachsen hat zum erstenmal einer Dame den Professortitel verliehen und zwar der Gesangslehrerin Aglaja Orgeni. — Dem Königl. preußischen Hofmusikalienhändler Arthur Hainauer, Inhaber der Firma Julius Hainauer Breslau, ist der Kronenorden 4. Klasse verliehen worden.

— Felix Berber hat eine Berufung als Nachfolger Henri Marteaus nach Genf angenommen und wird im September von Frankfurt a. M., seinem jetzigen Domizil, dorthin übersiedeln.

— Max Felix Bruch, der Sohn des Komponisten Max Bruch, ist als Lehrer der Theorie und Komposition an das Konservatorium in Hamburg engagiert worden.

— Die königliche Kammersängerin Fräulein Ida Hiedler scheidet mit Ablauf dieser Spielzeit aus dem Verbande der königl. Oper in Berlin, der sie seit dem Jahre 1887 angehörte. Die Künstlerin beabsichtigt, fernerhin nur gastweise oder in Konzerten tätig zu sein.

— Julius Lieban hat das Jubiläum seiner 25jährigen Tätigkeit am Berliner Opernhaus gefeiert. Aus diesem Anlaß ist ihm, für einen Buffo eine Seltenheit, der Titel eines königl. Kammersängers verliehen worden.

— Einer von der alten Garde Weimars ist wieder dahingegangen. Der berühmte Orgelspieler Wilhelm Gottschalg, der, im Jahre 1827 geboren, einer der besten Freunde Fr. Liszts und R. Wagners war, ist am 31. Mai in Weimar gestorben. In seinem Nachlaß befinden sich wertvolle Briefe und Manuskripte hervorragender Musiker des 19. Jahrhunderts. Es wird davon sicherlich noch zu reden sein.

— In Ludwigsburg ist nach kurzer Krankheit im 64. Jahre der Kommerzienrat Karl Walcker, Teilhaber der Firma E. F. Walcker & Cie., Königl. württ. Hoforgelbaumeister, Ludwigsburg (Württemberg), gestorben. Im Jahre 1835 als Sohn des Begründers des Hauses, Eberh. Friedr. Walcker, geboren, widmete er sich zunächst dem Kaufmannsstande und sammelte in langjähriger Tätigkeit im Auslande Kenntnisse und Erfahrungen, die er in den Dienst des väterlichen Geschäfts stellte, in das er im Jahre 1868 von seinem Vater berufen wurde. In verhältnismäßig kurzer Zeit wußte sich Karl Walcker so im Orgelbau einzuarbeiten, daß er nach dem im Jahre 1872 erfolgten Ableben des Vaters als Teilhaber ins Geschäft eintreten und die kaufmännische Leitung übernehmen konnte, während seinen zwei jüngeren Brüdern, Paul und Eberhard, die Leitung des praktischen Orgelbaues überlassen blieb. Der Orgelbauanstalt E. F. Walcker & Cie. hat die unermüdliche Sorge des Entschlafenen bis in die letzten Tage seines Unternehmens gehört, und er hat es verstanden, ihren Ruf zu erweitern und zu befestigen. Ueber 1000 Orgeln in allen Erdteilen sind aus der Anstalt seit ihrer Begründung hervorgegangen, Anerkennungen und Ehrungen aller Art wurden ihr und ihren Inhabern in reichstem Maße zuteil. Gerade und aufrecht wie seine Gesinnung war auch sein Charakter, und seiner stets liebenswürdigen, verbindlichen Art werden sich alle jene erinnern, die mit ihm in Verkehr traten.

— Adolf Fürstner, der Senior der Berliner Musikverleger, ist in Nauheim, wo er zur Kur weilte, an Herzschwäche verschieden. In seinem Verlage (der königlich sächsischen, früher Meserschen Hofmusikalienhandlung) hatte er das Glück, neben einem Teil der Wagnerschen Werke, die er übernommen, einige der erfolgreichsten Opern der neueren Literatur zu erwerben, wie er denn überhaupt an erster Stelle für die dramatische Musik tätig war. In letzter Zeit war er hauptsächlich der Verbündete von Richard Strauß, dessen „Elektra" nach der „Salome" gerade eben in seinen Besitz übergegangen war. Auch italienische und französische Komponisten, wie Leoncavallo, Massenet ꝛc., hat er in den deutschen Handel eingeführt. Als Verleger wird Fürstner neben Findigkeit und praktischem Sinn auch aufrichtiges Interesse für die Kunst nachgerühmt. Die mit ihm in Berührung kamen, betrauern in ihm einen liebenswürdigen, gastfreien Menschen.

— In Kiel ist der vorzügliche Organist an der Heiligen Geist-Kirche Karl Warnke, der auch als Klavierpädagoge hoch geschätzt wurde, gestorben. Trotz seines jugendlichen Alters hatte sich der Verstorbene um das Musikleben Kiels durch Kammermusikveranstaltungen und durch Orgelkonzerte in der Nikolai-Kirche sehr verdient gemacht. Er trat besonders für moderne Komponisten wie Reger ein.

Schluß der Redaktion am 13. Juni, Ausgabe dieser Nummer am 25. Juni, der nächsten Nummer am 9. Juli.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 19.

Stuttgart-Leipzig
9. Juli 1908.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Für den Klavierunterricht.

II.

M. Clementis Gradus ad Parnassum.

Auch Clementis (1752—1832) Gradus, wie die früher erwähnte „Schule der Geläufigkeit", gehört zu denjenigen Studienwerken, von denen kein ernster Pianist dispensiert werden kann. Bei Betrachtung dieses Werkes folge ich der überall verbreiteten Ausgabe von Karl Tausig — Peters Nr. 3013 —, deren Wert längst anerkannt ist. Das Studium beginne etwa nach den Cramerschen Etüden und werde möglichst lange betrieben; man lasse es sich keineswegs genügen, die Etüden „absolviert" zu haben, sondern man kehre auch späterhin, bereits auf höherer Stufe stehend, ja nach der Durcharbeitung der Chopinschen, selbst der Lisztschen Etüden wieder zum Gradus zurück und steigere die darin gestellten Anforderungen in jeder Beziehung. So vor allem nach Seite der Tempi und der Kraft, aber man studiere nicht nur technisch, sondern auch musikalisch, man sehe auf edlen Vortrag, richtige Phrasierung, schönen Anschlag, überhaupt auf alle die Eigenschaften, die für die künstlerische Ausgestaltung jedes Tonstückes unerläßlich sind. Man vergesse eben niemals, daß man in erster Linie mit dem Verstande, erst in zweiter Linie mit den Händen Klavier spielen soll. Auch bei einem Etüdenwerke. Einer meiner pädagogischen Grundsätze lautet, das Studium des geistigen Inhaltes und die Ausbildung der technischen Geschicklichkeit nicht zu trennen, einige Fälle ausgenommen, wobei es sich um verbildete Hände oder irgend welche Unarten handelt. Von diesem Gesichtspunkte ausgehend behandle man auch den Gradus.
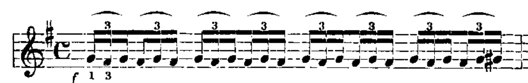
Die erste und zweite Etüde spiele man zuerst langsam und durchaus stark, um den Fingern gleiche Kraft zu geben, die begleitende Stimme natürlich untergeordnet. Der Uebergang von einer weißen zur schwarzen Taste erscheine vollkommen egalisiert. Ich glaube nicht, daß es beim ersten Studium möglich sein wird, diese Etüden fortissimo ganz durchzuspielen; man breche eben ab, wenn sich das Gefühl der Ermüdung einstellt, denn forcierte Ausdauer könnte leicht schlimme Folgen nach sich ziehen. Man achte auf vollkommen ruhige Handhaltung, spanne ja nicht das Handgelenk an — dieses sei vielmehr ganz lose — und ziehe die Finger so hoch wie möglich auf. Ein Heraustreten der Knöchel ist durchaus zu vermeiden. Man achte ferner darauf, daß der Daumen sich stets innerhalb der Klaviatur befinde, und daß der anschlagende Finger die betreffende Taste stets an derselben Stelle berühre. Der Lagenwechsel werde mit absolutester Ruhe vollzogen.

Auch die dritte Etüde spiele und studiere man mit starker Tongebung. Peinliche Sauberkeit lasse man den Oktavengängen der beiden Hände (Takt 9—19) zuteil werden. Das öfters wiederkehrende Oktavenmotiv der linken Hand

denke ich mir staccato. Die Sprünge (Takt 20, 21, 22 und ähnliche) riskiere man couragiert; ein Spieler, der mit Kühnheit technischen Schwierigkeiten begegnet, ist mir selbst für den Fall, daß er dabei „verunglückt", weit lieber, als der, der überhaupt kein Wagnis unternimmt. Vernünftiger Pedalgebrauch ist für diese Etüde nur bei peinlichster Sauberkeit gestattet, bei Etüde 1 und 2 selbstverständlich ausgeschlossen. Zur Erzielung eines legatissimo wäre zu empfehlen, die Finger möglichst lange liegen zu lassen, etwa gleich zu Anfang:
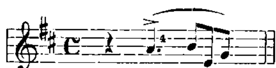
usw.

Die vierte Etüde ist eine Trillerstudie. Ich wäre eigentlich dafür, sie in folgender Weise zu erweitern:
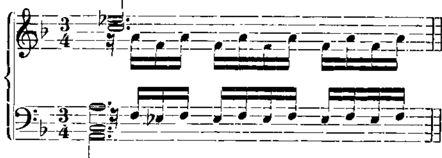


Man nehme die schwarze Taste ganz vorne an der Kante; der sie berührende Finger sei durchaus gekrümmt, nicht etwa gestreckt. Recht ausdrucksvoll spiele man die Mittelstimme (Takt 23 und 24); auf genaues Liegenlassen (legato) der Baßviertel (Takt 33, 34 und folgende) gebe man besonders acht. Wohl angebracht schiene mir eine Transposition, etwa nach As, wie ich dem Transponieren überhaupt aus musikalischen, und sehr oft aus technischen Gründen das Wort rede.

Etüde 5. Eine sehr schwierige Studie, die, vollendet im angegebenen Zeitmaß vorzutragen, mehr Virtuosität erheischt, als es auf den ersten Blick vielleicht scheinen mag. Ich würde diese Etüde mit leichter Tongebung — leggiero — spielen. Die Stellen, in denen sich beide Hände in Sexten oder Terzen bewegen, z. B. Takt 17, 18 rc., erfordern besondere Akkuratesse der Ausführung. Das Ganze werde Non legato vorgetragen. Ueberaus nützlich ist die 6. Etüde, insonderheit für die linke Hand. Das Einzelstudium dieser sei dringend empfohlen. Man achte dabei auf guten Fingersatz, nur allzugerne stellt sich in dieser Beziehung die Neigung zur Schlamperei ein. Pedalgebrauch selbstverständlich durchaus verboten. Bei der stets wiederkehrenden Figur der rechten Hand

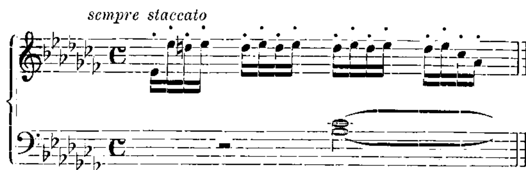


betone man ein wenig das auf Zwei fällige Viertel. Auch diese Etüde erfordert große Virtuosität, wie nicht minder die folgende Nr. 7. Der Lehrer erkläre bei dieser Gelegenheit den Unterschied zwischen 3/2 und 6/4. Wie bei Nr. 6 ist auch hier auf tadellosen Fingersatz zu achten. (Der angegebene ist hervorragend gut!) Die Etüde ist mit bescheidenem Pedalgebrauch legatissimo zu spielen.

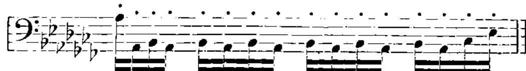
Bei der folgenden Fingerübung (Etüde Nr. 8) empfehle ich die Erweiterung, wie in der Fußnote angegeben. Besonders schwierige Takte — wie 5, 17, 21, 23, 25, 28 — nehme man längere Zeit einzeln vor. In Takt 20 können sich kleinere Hände ohne Schaden folgende Aenderung gestatten:



Man spiele die ganze Etüde forte. Den Nutzen der Etüde 9 zu erhöhen, schlage ich folgendes vor: Man erweitere sie zum 4/4-Takte, transponiere nach as moll und spiele sämtliche Sechzehntel aus Hand- und Fingergelenk staccato; also:
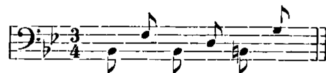


Durch voraussichtlich sich einstellende baldige Ermüdung lasse man sich nicht beirren, sie wird nach und nach verschwinden. Doch forciere man nicht, sondern ruhe sich eben einige Zeit aus. Eine Transferierung des wertvollen Materials in die linke Hand nach folgendem Schema
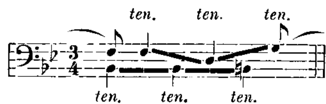


hat natürlich viel für sich.

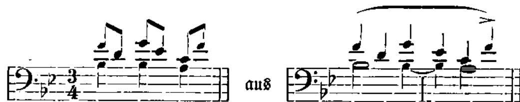
Etüde Nr. 10. Dieses schöne Musikstück ist in erster Linie als Vortragsstudie zu betrachten. Der Gesang der Mittelstimme werde espressivo gespielt; die kontrapunktische Arabeske der rechten Hand mit der erforderlichen Feinheit im Anschlag, dabei sehr legato, grazioso. Takt 13 springt die Melodie auf zwei Takte in die rechte Hand über; dementsprechend verändere sich der Anschlag vom Passagenton zum Gesangston. Takt 19 erscheint die Synkopierung des Themas in der Mittelstimme. Man spiele den zweistimmigen Satz der linken Hand durchaus genau hinsichtlich des Liegenlassens der Noten, also nicht etwa, was sehr beliebt ist
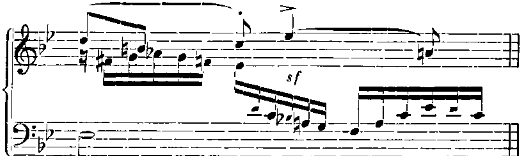


sondern eben wirklich, wie gedacht:
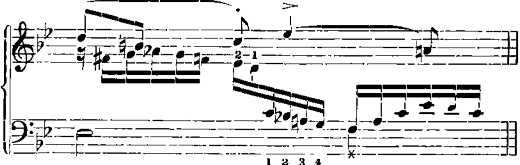


Im 30. Takte tritt die Verkleinerung des Themas auf:



Man spiele diese Verkleinerung mit vollem Bewußtsein ihres thematischen Gehaltes. Takt 43 erscheint der Cantus firmus im Sopran, um im 44. Takt in die Mittelstimme zurückzukehren. Unbegreiflicherweise blieb auch in der Neuausgabe von Ruthardt (Peters 3013) Takt 49 derselbe Fehler stehen, der sich in der früheren Tausigschen befindet, nämlich:
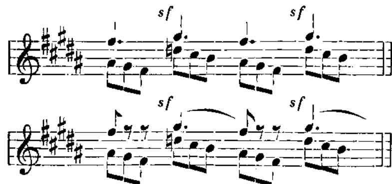


was doch zweifellos



heißen muß — f im Baß als Viertel. Der Vortrag des ganzen Stückes sei durchaus auf espressivo-grazioso gestimmt, nur einmal erhebe er sich (Takt 34, 35) zu hoher Kraftentfaltung.

Die 11. Etüde ist in B nicht minder nützlich, wie in H; ich lasse sie in beiden Tonarten studieren. Von den eingezeichneten Fingersätzen scheint wohl für die rechte Hand der unterste, 3, 4, 3, für die linke der oberste, 3, 2, 3, am geeignetsten. Man spiele die Etüde durchaus stark. Kleinere Hände werden wahrscheinlich Schwierigkeiten mit verschiedenen Spannungen haben, Takt 46 u. ähnl., denen durch Loslassen der auszuhaltenden Note begegnet werden kann, also statt



Die hieraus sich ergebende Phrasierung ist dem Charakter des Stückes durchaus nicht entgegen.

Die 12. Etüde erfordert gewaltige Kraft, insbesondere des 5. Fingers der rechten Hand, für den sie eigentlich komponiert zu sein scheint. Die linke Hand spiele mit genauer Phrasierung, d. h. durchaus musikalisch.

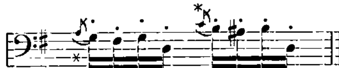
Auch die 13. Etüde erheischt große Kraft, und zwar diesmal der sämtlichen Finger. Man spiele sie daher fortissimo. Den Takten 11 und folgenden wäre eine Transposition, etwa nach Ges sehr nützlich. Der Sprung der linken Hand, Takt 23 auf 24, werde mit Virtuosität gewagt. Takt 35 und folgende erfordern größte Sauberkeit und souveräne Beherrschung. Das Tempo sei selbstverständlich äußerst flott.

Die folgende 14. Etüde bringt einen Kanon der Oktave, dessen Ausführung ich mir bei ziemlich zarter Tongebung durchaus graziös denke:

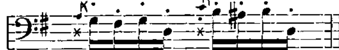


Von den verschiedenen Fingersätzen benütze ich rechts 4, 3, links 2, 3, ausgenommen einige Stellen, bei denen man sich des eingezeichneten allein richtigen bedienen wolle. Der Lehrer erkläre dem Schüler an dieser Etüde das Wesen des Kanons und nenne ihm einige Beispiele aus der klassischen Literatur (etwa Bach: zweistimmige c moll-Invention; Mozart: Kanons für Singstimmen; Beethoven: Fidelio u. a.).
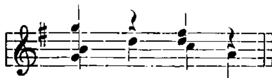
Die 15. Etüde ist viel schwerer auszuführen, als es den Anschein hat. Sämtliche Sechzehntel, auch der Vorschlag, sind staccato zu bringen, also nicht:
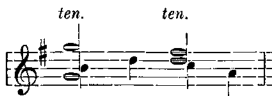


sondern
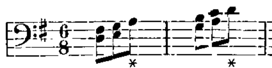


mit Doppelstaccato des Hand- und Fingergelenkes. Diese Art der Ausführung wird anfangs große Ermüdung erzeugen. Quasi martellato — fortissimo — spiele man die Takte 8 und folgende bis zum Ende und wache darüber, daß das Handgelenk stets locker sei. Zu erinnern bleibt peinliche Gewissenhaftigkeit hinsichtlich der liegenbleibenden Noten, Takt 1 der rechten Hand u. a. Also nicht:



sondern wie vorgeschrieben:



Das Gegenstück hierzu bildet die 16. Etüde. Sie werde legatissimo gespielt. Gar zu gerne pflegt sich die nachbezeichnete „schlampige" Ausführung einzustellen:



Beim gebundenen Terzenspiel erfordert der 3. Finger die größte Aufmerksamkeit, um fehlerhaften, dilettantischen Versuchungen zu begegnen. Jede Neigung, die Terzen zu arpeggieren, werde mit Entschiedenheit unterdrückt. Takt 15 habe ich schon des öfteren (wie so manches) folgenden lieblichen Zusammenklang



über mich ergehen lassen müssen. Darüber ein Wort zu verlieren, erscheint überflüssig, denn „alles ist Dressur". Ein weiterer beliebter Schnitzer, der allerdings ebenso tief blicken läßt, ist in Takt 48 der Akkord der linken Hand,
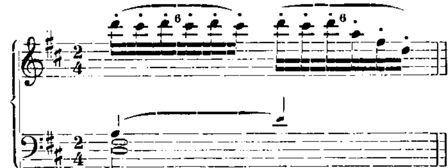


dessen mir stets in den Ohren klingendes c wohl jeden, etwa noch darauf Schwörenden nun von der Unrichtigkeit seiner Meinung überzeugen wird.
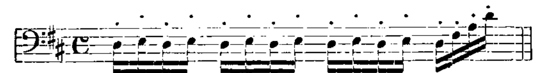
Die 17. Etüde denke ich mir erweitert, vielleicht folgendermaßen:
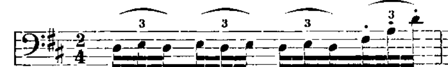


oder auch
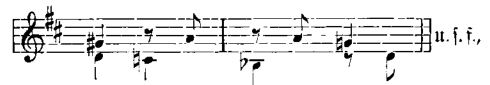


sämtliche Sechzehntel gestoßen. In der linken Hand gebrauche man die von Tausig vorgeschlagene Veränderung
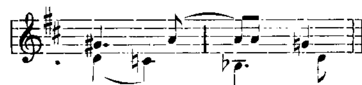


oder auch



ebenfalls alle Noten staccato. In den Takten 44 u. folg. (rechte Hand) achte man auf genaueste Beachtung der liegen bleibenden Stimmen; nicht



sondern strengstes legato
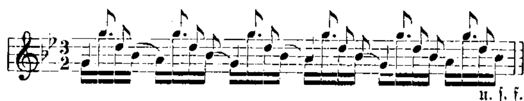


Wie schauderhaft gerade in dieser Beziehung gesündigt wird, weiß nur der, der jahraus jahrein täglich, ja stündlich solche Fehler zu korrigieren in der bedauernswerten Lage ist. Da ist es freilich nicht zu verwundern, wenn das Klavier, das zu „singen" sehr wohl imstande ist, ob des Gehackes und Geklimpers in Mißkredit gekommen ist. Es ist genau derselbe Vorgang, wie bei dem Sänger; fehlt diesem die Tonverbindung, so kann er eben nicht singen, und ein Klavierspieler, der die Töne nicht legatissimo aneinander zu reihen vermag, ist nur ein Tastenschläger. Welch ein immenser Unterschied besteht zwischen letzterem und dem Sänger am Klavier!

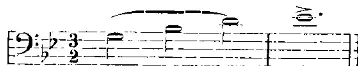
Keinen Sänger, aber einen fermen Techniker erfordert Etüde Nr. 18. Man spiele sie im Doppelstaccato, — leichtes Handgelenk und scharf aufgezogenes Fingergelenk mit starker Tongebung.

Für die 19. Etüde schlage ich vor allem die Transposition nach as oder b vor. Die ganze Etüde ist sehr entschieden zu spielen, das 1. Sechzehntel jeder Figur kurz abgestoßen. Der angegebene Fingersatz 3, 2, 3, 5 ist wohl zu beachten. Auch die begleitenden Akkorde der linken Hand sind kräftig auszuführen.

Die nächste Etüde Nr. 20 pflege ich nach (g moll) versetzen zu lassen. Zur Erzielung eines legatissimo können sämtliche harmonische Noten liegen bleiben:



Die linke Hand begleite recht geschmackvoll, z. B.:
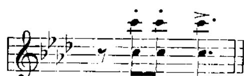


Takt 17 schlage ich folgende Aenderung vor:



die sich ohne weiteres von selbst rechtfertigt.
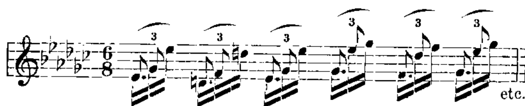
Eine höchst instruktive Studie besonders für die linke Hand, vielleicht die wertvollste der ganzen Sammlung, ist die 21. Etüde. Man studiere den Part der linken Hand allein legato mit den angegebenen Vortragszeichen (insbesondere ⟨); die rechte nehme die Oktaven-Achtel
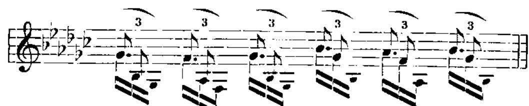


sehr leicht, das punktierte Viertel jedoch wirklich betont. Pedalgebrauch ist selbstverständlich ausgeschlossen. Eine Versetzung nach fis moll mit denselben Fingersätzen wird teilweise zwar recht unangenehme Situationen bereiten, jedoch für die Geschmeidigkeit der Hand von großem Nutzen sein.

22. Etüde. Obwohl sie mir persönlich höchst unsympathisch ist, verkenne ich ihre Wichtigkeit durchaus nicht. Nur muß sie richtig geübt werden; sie darf nicht mit dem Arme geklopft werden (bei steifem, angespanntem Handgelenk), sondern jeder einzelne Finger spiele durchaus selbständig aus dem Fingergelenke. Nur auf diese Weise wird ihr Zweck, Kräftigung der einzelnen Finger, wirklich erreicht. Bei dieser Ausführung ist sie allerdings sehr ermüdend. Große Aufmerksamkeit erheischen die liegen bleibenden Stimmen, die manchmal ganz reizvolle Klangkombinationen erzeugen. Recht geschmackvoll trage man den Part der linken Hand vor.

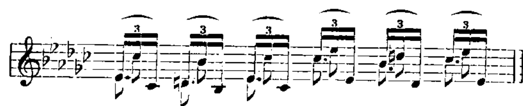
Die 23. Etüde werde ebenfalls transponiert (nach es moll). Man spiele sie legatissimo und lasse die einzelnen Noten liegen.



Ab Takt 25 bringe man die Figur in der Umkehrung:
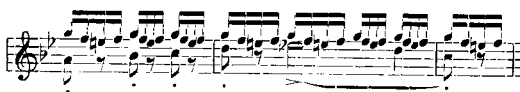


bis Takt 53. Von hier ab eine zweite Umkehrung:



bis Takt 72. Von da bis zum Ende wieder wie zu Anfang. Uebrigens werde die ganze Etüde fortissimo geübt.

Die 24. Etüde muß durchaus staccato, energisch — mit leichtem Handgelenk und hoch aufgezogenen Fingern gespielt werden. Besondere Beachtung schenke man dem fünften Finger der rechten Hand, daß die von ihm angeschlagene Taste stets auch wirklich gehört werde. Nur allzu leicht — besonders bei kleineren Händen — stellt sich die Neigung ein, den fünften Finger, der die Taste zwar niederdrückt, jedoch keinen Ton erzeugt, lediglich mitzuschleifen. Aber im Gegenteil — selbständig, scharf gestoßen muß die melodieführende Oberstimme von ihm geführt werden. Das ganze Stück sei durchaus von heroischem Charakter erfüllt.

Ganz im Gegensatze zu Etüde 25, eine Spezialübung für die Finger 3, 4, 5 der rechten Hand, die mit zartem Anschlage gespielt werden soll. Das hübsche Tonstück erfordert die größte Selbständigkeit der einzelnen Finger. Ich denke mir die Oberstimme etwa non legato, die Mittelstimme genau in der angegebenen Art:
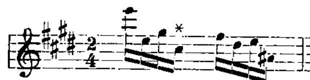


also teils gestoßen, teils gebunden, den Akzent der Mittelstimme auf es recht kräftig. Die linke Hand stets gestoßen bis Takt 22, von dem an die beiden unteren Stimmen zwei Takte streng legato zu halten sind. Diese Kombination mit der non legato zu behandelnden Oberstimme gibt eine prächtige Klangwirkung.
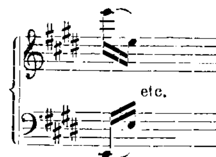
Gleichzeitig mit dem Studium der Etüde 26 beginne man Th. Kullaks Oktavenschule. Ich verweise im übrigen auf dieses wichtige Werk und bemerke für die Etüde 26 lediglich, daß sämtliche Oktaven und Doppelgriffe mit leichtem Handgelenk, jedoch angespanntem Fingergelenk, auszuführen sind.

Bei der Obertaste bediene man sich des 4., auch des 3. Fingers.

Im vorgezeichneten, schnellen Tempo ausgeführt, ist die folgende Etüde 27 schon ein Virtuosenstück, das mit Schwung und Verve vorgetragen und mit musikalischem Geiste erfüllt, eine zündende Wirkung hervorzubringen vermag. In allen Ausgaben ist der gleiche Druckfehler stehen geblieben; es muß Takt 10 heißen:



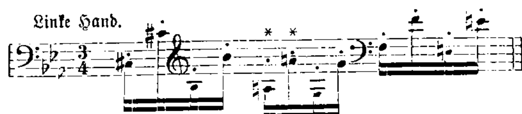
Das 4. Sechzehntel cis, nicht e, was eigentlich selbstverständlich ist. Den öfters in beiden Händen wiederkehrenden Oktavensprung



nehme man recht keck, ebenso die unangenehme Stelle am Schlusse, Takt 36, 37, 38, 39. Ich verweise in dieser Beziehung auf das unter Etüde 3 Gesagte.

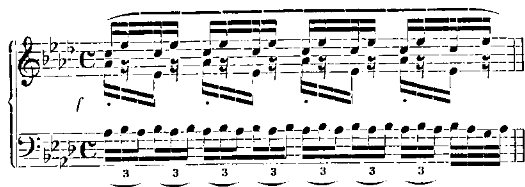
Ein sehr ermüdendes Stück ist die Etüde 28; Tausig schreibt deren dreimalige Wiederholung vor (!). Man spiele die Etüde forte, staccato mit durchaus leichtem Handgelenk und hoch aufgezogenen Fingern. Sie ist ein Pendant zu Nr 18. Takt 43 muß es natürlich heißen:

Linke Hand.
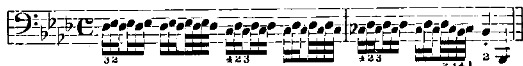


Also a, nicht as, wie die Tausigsche Ausgabe (M. Bahn) fälschlich enthält.

Die letzte Etüde (Nr. 29) ist von bedeutendem instruktivem Werte. Erstens die Behandlung des legato der Oberstimme, indes die Mittelstimme staccato zu spielen hat:
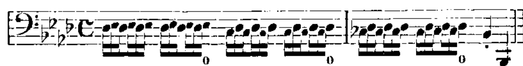


ferner der Triller der linken Hand, der in Triolen auszuführen ist. Bei dem vorgeschriebenen raschen Tempo — Allegro con spirito sind zwei Trillernoten auf ein Sechzehntel der rechten Hand unmöglich, anderseits je eine Trillernote — also Sechzehntel auf Sechzehntel — doch etwas zu kümmerlich. Daher wird die angegebene Ausführung wohl das Richtige treffen. Der Vorschlag Takt 13 bedeutet lediglich den Beginn des Trillers mit der oberen Note ges, ist also nicht vorauszunehmen (ähnlich Takt 47, 55, 57 2c.), Takt 30 Triller auf ces. Daß dieser Triller mit ces—des, und nicht mit ces—c ausgeführt werden muß, ist selbstverständlich. Die üblen Erfahrungen indes, die sich für mich an diese Stelle schon oftmals geknüpft haben, veranlassen mich, doch nochmals besonders darauf hinzuweisen. Die Kettentriller natürlich ohne Nachschlag, ausgenommen den letzten jeder Kette, jedoch stets mit Anschluß, also folgendermaßen:

Takt 29 und 30.



und nicht etwa:



Die Triller Takt 19 und 53 empfehle ich ohne jeden Nachschlag auszuführen.

* * *

Ich bin am Ende der Sammlung angelangt. Zweifellos wird manchen Spieler noch der eine oder andere „Schmerz" drücken; indes auf spezielle Gebrechen kann hier nicht weiter eingegangen werden, das würde schließlich ins Ungemessene führen. Mit meinen Erläuterungen und Ergänzungen glaubte ich nur allgemeines verbessern zu wollen d. h. Fehler zu korrigieren, die, wie eine über zwanzigjährige Erfahrung gezeigt hat, stets wiederkehren und die demnach, in weitesten Kreisen als zu Recht bestehend, gewissermaßen anerkannt sind. Wer mit diesen meinen Ausführungen nicht auszukommen vermeint, ziehe eben einen tüchtigen, erfahrenen Lehrer zu Rate, deren die deutsche Musikerwelt gottlob ja genug aufzuweisen hat, — ihm bringe man unbedingtes Vertrauen entgegen, er wird dann zweifellos imstande sein, dem Schüler das für seine Zwecke Nützlichste und Ersprießlichste beizubringen.

München. Professor **Heinrich Schwartz**, Königl. Bayer. Hofpianist.



Führer durch die Literatur des Violoncellos.

Von Dr. **Hermann Cramer** (Berlin).

(Fortsetzung.)

E. Flügel, 1844 in Halle a. S. geboren, lebt als Musikprofessor in Breslau. Sonate op. 41 (a moll) [Leipzig, Reinecke] (5 Mk.).

Gut gesetztes Werk in 3 Sätzen. Im Ganzen einfach gehalten aber wohlklingend. Der letzte Satz, im Scherzocharakter, bringt wirkungsvolle Gegensätze zwischen erstem und zweitem Thema und vereinigt dann beide sehr hübsch. (ms.).

J. B. Förster, 1833 in Osojnitz (Böhmen) geboren. Ist Organist und Theorielehrer am Konservatorium zu Prag. Sonate op. 45 (f moll) [Prag, M. Urbanek].

Das Werk zeugt von trefflichem Können und bringt manches Schöne. Freilich wird die Wirkung häufig durch gesuchte Harmonisierung beeinträchtigt. Für den besten Satz möchte ich den ersten bezeichnen, am wenigsten klingt der letzte. (s.)

Ludwig Fraatz, Sonate op. 20 (G dur) [Leipzig, Rieter-Biedermann] (3 Mk.).

Diese ausdrücklich als „im leichten Stile" geschrieben bezeichnete Sonate stellt ihrem Tonsetzer ein sehr günstiges Zeugnis aus. Ist sie doch in allen drei Sätzen von schönstem Wohllaut, dabei ganz leicht verständlich, neckisch, sprudelnd, innig, und geht doch der gefährlichen Klippe der Gewöhnlichkeit durchaus aus dem Wege. Es ist sicher eine erhebliche Kunst, so einfach, dabei aber so reizvoll zu schreiben, ohne trivial zu sein. (l.)

Albert Fuchs, 1858 in Basel geboren. Lehrer am Dresdner Konservatorium, Direktor der Schumannschen Singakademie. Sonate op. 27 (D dur) [Leipzig, E. W. Fritzsch] (7.50 Mk.).

Ein großzügiges lebendiges Werk in 4 Sätzen. Rhythmisch belebt und thematisch sehr fesselnd zeigt sich das Anfangs-Allegro. Es folgt ein düsteres Scherzo in h moll, von den Sonnenstrahlen eines Fis dur tröstend unterbrochen. Die Themenverarbeitung darin ist prachtvoll. Das Adagio (Legende), ein poesiegesättigter Satz in fis moll knüpft an das erste Scherzothema an (welches seinerseits wieder Vorläufer im ersten Satze findet) und geht unmittelbar in das Finale veloce über, das, etwas breit geraten, den vom Komponisten selbst gestatteten Sprung gut verträgt. Aeußerst lebhaft geht dieser 1/1-Satz großzügig und prächtig schwungvoll in D dur zu Ende. (s.)

Robert Fuchs, 1847 in Frauental geboren. Theorieprofessor am Wiener Konservatorium. Sonate op. 29 (d moll) [Leipzig, Kistner] (6 Mk.).

Fein, vornehm und liebenswürdig, mit ausgesuchter Kontrapunktik zu den gut erfundenen Themen geht das Werk vorüber. Dem sehr schönen, breiten und wuchtigen Anfangssatze folgt ein reizendes Scherzo, das mit ganz einfachen Mitteln wirkt. Hierauf ein kurzes Adagio (3/4) als Einleitung zum Finale, einem zwar sehr kunstvollen, aber etwas trockenen Allegro non troppo, ma giocoso, das in D dur abschließt. (ms.)

Eduard Franck, 1817—1893, zuletzt Professor am Sternschen Konservatorium zu Berlin. Sonate op. 6 (D dur) [Berlin, Schlesinger] (5.50 Mk.).

Ein sehr ernsthaftes Werk, aus 4 Sätzen bestehend. Es verrät überall den guten Musiker, ohne durch besondere Eigenart zu fesseln oder gar zu erwärmen. Die Violoncellostimme ist recht trocken. Am besten dürfte das breite Adagio wirken. (ms.)

Richard Franck, Sonate op. 36 (es moll) [Berlin, Schlesinger].

Ein tiefempfundenes, besonders in seinen beiden ersten Sätzen wertvolles Werk. Im letzten Satze ist ein sehr hübsches Andante eingeschlossen, während dieser sonst nicht

so unmittelbar wirkt wie die anderen. Wegen seiner Schwierigkeit muß das Werk gut studiert werden. (s.)

Richard Franck, Sonate op. 22 (D dur) [Berlin, Schlesinger] (8 Mk.).

Ein besonders äußerlich glänzendes Werk, aus dem ein recht hübsches, sehr eigenartig zwischen $^6/_8$ und $^3/_8$ wechselndes Scherzo und ein den langsamen Satz ersetzendes rezitativisches Intermezzo bemerkenswert sind. Der letzte Satz hat viel Uebermut und Laune. (ms.)

Friedrich Gernsheim, geboren 1839 zu Worms, lebt als Professor der Komposition und Mitglied der Akademie der Künste in Berlin. Sonate op. 12 (d moll) [Mainz, Schott] (5.25 Mk.).

Ansprechende Musik, deren schön gesanglicher erster und in schnellster Eile zu spielender letzter Satz die gelungeneren sind. (s.)

Rudolf Glickh, Kapellmeister an der Votivkirche in Wien. Sonate op. 24 (D dur) [Wiener Musikverlagshaus] (6 Mk.).

Natürlich und frisch gibt sich diese Sonate, die, dreisätzig, zuerst ein flüssiges Allegro, sodann ein etwas variiertes Andante con moto mit leisem Anklang des Themas an das erste im ersten Satze, und schließlich einen munter dahinschießenden $^6/_8$-Schlußsatz (Allegro vivace) bringt. (ms.)

Georg Goltermann, 1824—1898. Schüler von Prill, Menter und Lachner. War von 1874 ab erster Theaterkapellmeister in Frankfurt a. M. Sonatine op. 36 (A dur) [Offenbach, André] (2 Mk.).

— — Sonatine op. 61 (G dur) [Offenbach, André] (3.60 Mk.).

Beide Sonatinen sind einfache, anspruchslose, zu Uebungszwecken brauchbare Werke. (l.)

Karl Grädener, geboren 1812 zu Rostock, gestorben 1883 in Hamburg. War ursprünglich Violoncellist, bald aber Chorleiter und Gesanglehrer, zuletzt am Hamburger Konservatorium. 2 Sonaten op. 41 (B- u. D dur) [Leipzig, Schuberth] (je 4 Mk.).

Geistvolle kleinere Werke, an denen die Spieler manche Feinheiten erfreuen werden. Die beiden Lieder „Die Frau, sie wollt' zum Reigen gehn" und „Schwesterlein, wann gehn wir nach Haus?" sind sehr geschickt vom Komponisten in je einem Satze jeder Sonate benutzt. (ms.)

— — Sonate op. 59 (C dur) [Bremen, Schweers & Haake] (3 Mk.).

Der Komponist beherrscht den Kontrapunkt und wendet ihn recht reichlich an. Das dreisätzige Werk wird dadurch etwas trocken, wenn es auch andererseits überall den sicheren Meister bekundet und eine schöne Aufgabe für musikalische Spieler bedeutet. Gute Tonbildung ist im letzten Satze ganz besonders wichtig. (s.)

Julius Otto Grimm, 1827—1903. Ein Livländer, lebte zuletzt als kgl. Musikdirektor und Professor in Münster. Sonate op. 14 (A dur) [Leipzig, Rieter-Biedermann] (6 Mk.).

Die Sonate ist für Violine oder Violoncello geschrieben. Das merkt man an verschiedenen Stellen bei den bewegten Gängen, doch lassen sich diese auch sehr gut klangschön auf dem Violoncello herausbringen, wenn man die nötige gediegene Technik dazu mitbringt. Im übrigen sind alle drei Sätze des Werkes höchst erfreulich. Edle Thematik, schöne Melodik, wirksame Steigerungen und Fluß sind ihnen nachzurühmen. Die Krone verdient wohl das herrliche Adagio. (s.)

Cornelius Gurlitt, 1820—1901. Aus Altona, Organist an der dortigen Hauptkirche, königl. Musikdirektor. 3 Sonatinen op. 61 (F-, C- u. D dur) [Leipzig, Cranz] (6.80 Mk.).

Glatt und fließend. Lediglich zum Vomblattlesen für Schüler. (l.)

J. Ad. Hägg, Sonate op. 1 (e moll) [Leipzig, Breitkopf & Härtel] (3.90 Mk.).

Ein in romantischen Bahnen wandelndes Werk, dessen erster Satz Allegro passionato schwungvoll und lebendig, dessen zweiter, Andante sostenuto, edel empfunden und von warmer Färbung ist, dessen Finale aber merkwürdig gegen die beiden ersten absticht, sowohl was die etwas gewöhnliche Thematik als was die Harmonisierung anlangt. (ms.—s.)

Eduard Hamel, 1811 in Hamburg geboren. Musiklehrer und Kritiker in seiner Vaterstadt. Sonate op. 45 (F dur) [Hamburg, Leichssenring] (5.25 Mk.).

Nach einer kurzen rezitativischen Einleitung (Lento ma non troppo) in f moll geht der erste Satz sofort frisch in F dur mit dem Thema an, wird wiederholt von rezitativischen Gängen wirkungsvoll unterbrochen, um in kurzer straffer Weise ohne Gesuchtheiten, aber nach gewählter Verarbeitung des Themas zu Ende zu führen. Ein schön sangbares Thema steht dem ersten rhythmisch schärferen gegenüber. Das anschließende non troppo Andante ($^9/_8$) knüpft thematisch sehr hübsch an eine Figur des ersten Allegro-Themas an und geht in schönem Gesangsflusse, mehrfach mit wirksamen Steigerungen, dahin. Es folgt ein Intermezzo (vivo) von sehr hübscher Erfindung, mit stellenweise recht eigenartiger Harmonisierung. Es leidet etwas an der meist tiefen Lage des Violoncellos, das hier in der raschen Bewegung die Figuren nicht gerade leicht verdeutlichen kann. Dieser Satz geht unmittelbar in einen prächtigen $^6/_4$-Vivace-Schlußsatz über, der an Feuer, wirksamen Gegensätzen, gutem Fluß und schöner Behandlung der Instrumente nichts zu wünschen übrig läßt. Fein ist der Zug, daß ein scharf rhythmisches Thema wieder an eine Phrase aus dem ersten Satze anknüpft.

Maximilian Heidrich, Sonate op. 4 (fis moll) [Schmidt, Heilbronn] (2.50 Mk.).

Ansprechende Gedanken werden in knapper Form angenehm vorgetragen. Das Werk hat vier Sätze. (ms.)

P. Heise, 1830—1879. Ein Däne aus Kopenhagen. Schüler des Leipziger Konservatoriums. Lebte meist als Musiklehrer in Kopenhagen. Sonate (A dur) [Kopenhagen, Hansen].

Ein nicht besonders hervorragendes Werk. (ms.)

Heinrich v. Herzogenberg, 1843—1900, geborener Grazer, wirkte hauptsächlich in Leipzig und Berlin, dort als Leiter des Bach-Vereins, hier als Professor an der Königl. Hochschule für Musik. Duo op. 12 (d moll) [Leipzig, E. W. Fritzsch] (4 Mk.).

Drei lose zusammenhängende schöne, phantasiereiche Sätze, von bester Klangwirkung. Zuerst ein „Mäßig" überschriebener Satz, der beschaulich und schön sanglich das Werk beginnt, von bewegteren Stellen in F dur unterbrochen. Darauf folgt eine rührend fromme Weise in edelster Form durchgeführt und verarbeitet in H dur; sehr schön macht sich darin der Schluß mit dem tiefen H des heruntergestimmten Violoncells (vergl. Schumanns Klavierquartett, langsamer Satz). Am Ende steht ein rascher Satz in D dur, der kurz vor dem 7taktigen Schlusse noch einmal als Rückerinnerung den schönen Schluß des ersten Satzes bringt, so den Zusammenhang der drei Sätze des Duos betonend. (ms.)

— — Sonate op. 52 (a moll) [Leipzig, Rieter-Biedermann] (7.50 Mk.).

Dem Urteile, diese Sonate sei spröde, und dem eigenen des Komponisten, sie mute dem Streichinstrument allerlei Waldteufeleien zu, kann ich nicht zustimmen. Im Gegenteil, sie ist, abgesehen von ihrem meisterlichen Satz in musikalisch-technischer Beziehung höchst ausdrucksvoll und dabei für beide Instrumente, gerade auch das Streichinstrument, sehr gut gesetzt. Freilich darf man nicht meinen, das Violoncello sei nur dazu da, um Schmachtkantilenen zu singen. Einen Vorwurf kann man dem Werke, besonders im Adagio, vielleicht machen, nämlich den der allzugroßen Breite und Ausgesponnenheit. Aber drei Perlen sind seine drei Sätze doch. (s.)

— — Sonate op. 64 (D dur) [ebenda] (7.50 Mk.).

Sehr edel und vornehm empfunden. Von Anfang bis zum Ende fesselnd, freilich mehr für den im Kammerstil Vorgebildeten als den naiveren Hörer. Kontrapunktisch ist der Satz meisterhaft, doch kommt auch die reine Klanglichkeit nicht zu kurz. Ein schön sangliches Allegro beginnt, ein entzückendes leicht hingeworfenes Scherzo (presto) folgt, und den Schluß macht nach einem wunderschönen Andante ein thematisch und rhythmisch wie auch harmonisch gleich meisterlicher Schlußsatz (Allegro). (s.)

Mahler-Weingartner.

Nun hat sich der längst angesammelte Groll des Wiener musikalischen Publikums endlich entladen und die Wiener Hofoper ist am 17. Juni bei der Aufführung der „Walküre" Schauplatz eines Tumultes gewesen, wie man sich an keinen ähnlichen entsinnen kann. Felix Weingartner hatte durch die Presse verkünden lassen, daß er in der „Walküre", die Mahler ungekürzt gegeben hatte, „sinngemäße Striche" anbringen werde. Man kann nun über Striche denken, wie man will; ist aber ein Publikum einmal zu ungekürzten Opern erzogen, wie das Wiener, hat es gelernt, auch anstrengenden Freuden mit Genuß und Ueberzeugung zu folgen, dann ist es wohl überflüssig, es auf ein früheres Niveau zu versetzen, als es noch galt, ihm Wagner „mundgerecht" zu machen. Und daß nicht nur — wie in der Vor-Mahlerschen Zeit — die Szene zwischen Wotan und Fricka, sondern auch zwei der schönsten Szenen, die Todesverkündigung und die letzte Szene gekürzt worden waren, das rief ein Pfeifen und Zischen im Zuschauerraum hervor, das schließlich sogar mit polizeilicher Einmischung endete. — Es ist schade, daß ein Mann von Felix Weingartners feiner literarischer und künstlerischer Bildung und Intelligenz sich von vornherein in Takt-Fragen so stark vergriff — nicht in musikalischen. Statt weiterzubauen, reißt er nur nieder, hat aber bisher noch nichts Neues gegeben. Seine erste Tat war die Neuinszenierung des „Fidelio". Es war diese Oper kurz vorher von Mahler in bewunderungswürdiger Weise neu inszeniert worden, Verbesserungen wären aber immerhin möglich gewesen, namentlich was die Person der Leonore betrifft, die, wenn sie nicht gerade von der genialen aber sehr oft leidenden Anna v. Mildenburg gesungen wird, einer äußerst mittelmäßigen Sängerin anvertraut war. An den gesanglichen Leistungen änderte Weingartner aber nichts, nur an der Dekoration und Szenenführung. Noch konnte man abwarten. Aber bald trat das Bestreben immer sichtbarer hervor, gegen seinen Vorgänger geradezu zu demonstrieren, alles „anders" zu machen. Wo Mahler gestrichen hatte (Hugenotten), machte Weingartner die Striche auf; wo Mahler vollständige Aufführungen geboten hatte, ließ er den Rotstift walten. Mahler hatte vieles über Gebühr vernachlässigt; Weber, Marschner sind in den letzten Jahren nicht mehr gehört worden. Statt hier einzusetzen, bescherte uns Weingartner nur eine Neuinszenierung des — „Stradella". Noch hat Weingartner in der Aufführung der Novitäten nicht freie Hand gehabt. Aber daß er uns im nächsten Jahr Ungehörtes von hervorragenden deutschen Komponisten, wie Pfitzner oder Klose bescheren will, davon vernimmt man nichts. Was aber spricht er von einer Reform des Balletts — nicht nach einer neuen, künstlerischen, sondern nach der alten Tüllröckchen-Methode?...

Sind nun die Demonstrationen des Publikums gegen Felix Weingartner gerechtfertigt? Gewiß nicht. Als Mahler hinausgedrängt wurde, rührte sich keine Hand. Sein Weggang war mehr als der übliche Direktionswechsel an einem Hoftheater. Denn Mahler mit all seinen Fehlern war die stärkste künstlerische Persönlichkeit, die jemals in Wien an erster Stelle gestanden hat. Mit ihm schied ein künstlerisches Prinzip. Damals hätte alles, was ein künstlerisches Gewissen hatte, aufstehen müssen, um für ihn zu demonstrieren, nicht indolent und ein bißchen spöttisch zusehen, wie er durch eine intrigierende Sängerin und einige unzufriedene Hofchargen aus seiner unleidlich gewordenen Stellung hinausgehetzt wurde. Sich an seinem Nachfolger für die eigene Lässigkeit zu rächen, ist ganz verfehlt. Weingartner hat es gewiß nicht leicht. Man soll ihn gewähren lassen, vielleicht fördert er auch einmal etwas Künstlerisches zutage. Die Wiener sind selbst daran schuld, wenn er sie als durchaus mittelmäßiges Publikum taxiert; denn einem Großen haben sie sich nicht als würdig erwiesen, als er noch unter ihnen war — lernen sie ihn doch erst jetzt erkennen. In Wien haben nur die Toten recht. Und nach seinen trüben Erfahrungen wird Gustav Mahler für Wien wohl ein Toter bleiben...

* * *

Die „Strich-Affäre" der „Walküre" ist übrigens bereits in eine neue Phase getreten und zieht immer weitere Kreise. Der „Grazer Wagner-Verein" veröffentlicht eine Resolution, in der es u. a. heißt: „In den letzten 10 Jahren wurden die Werke Richard Wagners in der Wiener Hofoper mit jener pietätvollen Sorgfalt einstudiert und aufgeführt, die dem außerordentlichen Wert dieser Werke entspricht.... Direktor Mahler hat so unter voller Einsetzung seiner künstlerischen Persönlichkeit und mit rastloser Energie das Publikum zur Achtung vor dem Kunstwerk erzogen.... In der heutigen Zeit fehlt jede Entschuldigung und jeder innere Grund, zum alten nachlässigen Brauch zurückzukehren. Um so befremdender und bedauerlicher ist es, daß der neue Direktor des ersten Kunstinstitutes, Herr Felix v. Weingartner, diesen Rückschritt gemacht und kürzlich die ‚Walküre' mit zusammen 16 Strichen, die über 200 Takte unterdrücken, aufgeführt hat. Dieses Verfahren darf nicht ohne Widerspruch bleiben und unser Verein, der die Sache Richard Wagners und seine Kunst geistig zu vertreten hat, erfüllt nur eine naturgemäße Pflicht, wenn er einen solchen Vorgang verurteilt und die Hoffnung ausspricht, daß die Verstümmelung der Werke Wagners, dieses köstlichen Besitzes unseres Volkes, nicht weiter fortgesetzt werde."

In den „Signalen" aber veröffentlicht August Spanuth einen lesenswerten Artikel, in dem er ausführt, daß man Weingartner für etwas verurteile, was Mahler sich jenseits des Ozeans erlaubt habe: Habe er doch heuer „Tristan" in New York mit ganz bedeutenden Strichen aufgeführt. Es sei nun erlaubt, zu entgegnen, daß bei dem hochkultivierten Wiener Publikum nicht billig, was bei den Amerikanern recht ist: denn der Amerikaner ist noch immer gewöhnt, die Oper als Tummelplatz für stars zu betrachten und muß zum Genuß des Gesamtkunstwerkes erst erzogen werden. Also darf man es ihm nicht zu schwer machen. — Schlimmer als dies alles aber ist die Erbitterung, die sich in den Demonstrationen und der Erwiderung auf diese Demonstrationen kundgibt. Hat doch Weingartner erklärt, die Walküre im Herbst „justament" in derselben Fassung aufzuführen und im Notfall die Hilfe der Polizei in Anspruch nehmen zu wollen. Dies hat der offenbar überreizte Künstler sicherlich nicht so ernst gemeint, aber damit natürlich die Zahl seiner Gegner noch vergrößert. Mit dem Schutzmann drohen läßt sich der Kunstfreund natürlich nicht. Im übrigen legt man auch Weingartner Steine in den Weg. Er entließ zu Beginn seiner Tätigkeit eine mittelmäßige Sängerin und gleich wurde dies zu einer politischen und konfessionellen Angelegenheit gemacht. Auch vergißt man, daß der ausgezeichnete Konzertdirigent als Bühnenleiter ja ein Neuling ist — sollte man in diesem schwierigsten aller Aemter kein Lehrgeld zahlen müssen? Man kann nicht sagen, daß Weingartner, als er sein Amt antrat, von der Mahler-Partei, zu der sich auch Schreiber dieser Zeilen rechnet, mit Mißtrauen empfangen wurde. War er auch kein Mahler, so war er immerhin ein namhafter Künstler und sein ruhigeres Wesen, seine höflichen Umgangsformen ließen hoffen, daß ihm manches gelingen werde, was dem nervösen Hitzkopf Mahler fehlschlug. Bis jetzt freilich hat der Mißerfolg jede „Tat" Weingartners begleitet und nicht ohne sein Verschulden. Es sei bei dieser Gelegenheit gestattet, einige Worte aus dem schönen Abschiedsbrief Mahlers, den dieser im Herbst an die Mitglieder der Hofoper richtete, in Erinnerung zu bringen: „Statt eines Ganzen, Abgeschlossenen, wie ich geträumt, hinterlasse ich Stückwerk, Unvollendetes: wie es dem Menschen bestimmt ist... Nicht immer konnten meine Bemühungen von Erfolg gekrönt sein. ‚Dem Widerstand der Materie' — ‚der Tücke des Objekts' ist niemand so ausgesetzt wie der ausübende Künstler... Im Gedränge des Kampfes blieben Ihnen und mir nicht Wunden, nicht Irrungen erspart. Aber war ein Werk gelungen, so vergaßen wir alle Not und Mühe, fühlten uns reich belohnt — auch ohne äußere Zeichen des Erfolges. Wir sind alle weiter gekommen und mit uns das Institut, dem unsere Bestrebungen galten."

Nun wird die Sommerruhe die erhitzten Gemüter besänftigen und im Herbst wird man hoffentlich „weiterkommen". Aber ohne Mitwirkung der Polizei! — — L. A.

Lehrer-Gesangvereine und Deutscher Sängerbund.

Vom Vorstande werden wir im Auftrage der deutschen Lehrerversammlung in Dortmund um Abdruck folgenden Berichtes ersucht: Während der deutschen Lehrerversammlung in Dortmund hat auch eine Versammlung der Vertreter deutscher Lehrer-Gesangvereine stattgefunden, um zu mancherlei Fragen, die in den letzten Jahren bei verschiedenen Gelegenheiten auftauchten, Stellung zu nehmen. Zu diesen gehörte auch die Frage: Welche Stellung nehmen die Lehrer-Gesangvereine zu den Bünden, bez. zum Deutschen Sängerbunde ein, und ist es erwünscht, einen Lehrer-Sängerbund zu gründen?

Festgestellt wurde zunächst, daß von den bekannt gewordenen 76 Lehrer-Gesangvereinen Deutschlands mit rund 8000 Mitgliedern 52 Vereine zumeist durch den ersten Vorsitzenden vertreten seien.

Hierauf nahm Scholz-Berlin das Wort zu einem Referat über die schwebenden Fragen, insbesondere über die Frage des Zusammenschlusses der deutschen Lehrer-Gesangvereine und Angliederung an den Deutschen Sängerbund. Der Referent zeigte in längeren Ausführungen zunächst die Aufgaben und die Bedeutung der Lehrer-Gesangvereine durch den Hinweis auf den Zusammenhang der fraglichen Punkte mit den Kulturaufgaben der Gegenwart, namentlich mit der Idee der ästhetischen Erziehung, und beleuchtete sodann ihre praktische Seite. Alle seine Ausführungen hatten das Ziel, einen anderen Weg zu finden, die deutschen Lehrer-Gesangvereine dem Deutschen Sängerbunde zuzuführen, wenn dies gegenwärtig durch Anschluß an die bestehenden Bünde nicht zu erreichen sei.

In der nachfolgenden Debatte erklärten fast alle Redner, daß es mit Freuden begrüßt werden müsse, wenn es gelänge, die Lehrer-Gesangvereine in einem Lehrer-Sängerbunde zu vereinigen. Auf den entgegengesetzten Standpunkt stellten sich nur die Vertreter von drei Vereinen, die das Bedürfnis zu einem besonderen Zusammenschlusse nicht anzuerkennen in der Lage waren, weil sie die Meinung vertraten, daß ohne eine, lose oder straffer gebildete, Vereinigung die deutschen Lehrer-Gesangvereine sich in eben dem Maße glänzend entwickeln könnten wie bisher. Unter allseitiger, lebhafter Zustimmung der Versammlung führte der Vertreter des Hamburger Lehrer-Gesangvereins aus, daß der durch nichts begründete Angriff in Nr. 22

und 23 der „Sängerhalle" die Verhandlungen außerordentlich erschwere und die Versammlung nötige, ihre Stellung dazu klar auszusprechen. Die Verdächtigungen seien um so mehr zu bedauern, als in der vorbereitenden Versammlung in Berlin am 27. Dezember 1907, an der die Vertreter von 12 Lehrer-Gesangvereinen teilnahmen, einstimmig zum Ausdruck gekommen sei, daß es die Aufgabe eines zu gründenden Lehrer-Sängerbundes sein würde, die dem Deutschen Sängerbunde bisher noch fernstehenden Lehrer-Gesangvereine diesem zuzuführen. Dieses Ziel sei der Schriftleitung der „Sängerhalle" wie auch dem Vorsitzenden des Deutschen Sängerbundes auf Grund vertraulicher Mitteilungen bekannt gewesen, habe letzterer doch ausgesprochen, daß der Lehrer-Sängerbund eine hervorragende Zierde des Deutschen Sängerbundes sein werde. Darüber sei man sich allerdings allseitig klar gewesen, auch jetzt noch, daß auf dem Wege des Anschlusses an die Gauverbände das angestrebte Ziel gegenwärtig nicht erreicht werden könne und die Lehrer-Gesangvereine auch fernerhin abseits stehen würden.

Um so mehr müsse darum im Interesse der Erreichung des Zieles der durch nichts begründete Angriff in der „Sängerhalle" bedauert werden. Angenommen wurde folgende Resolution:

„Die am 10. Juni 1908 in Dortmund versammelten Vertreter von 50 deutschen Lehrer-Gesangvereinen bedauern die in dem Artikel „Bundespolitik" (Nr. 22/23 der Sängerhalle) erhobenen unerhörten Verdächtigungen ihrer Bestrebungen aufs tiefste und weisen die darin enthaltenen Belehrungen und Ratschläge auf das entschiedenste zurück. Trotzdem geben sie sich der Hoffnung hin, daß ein Weg gefunden werde, die dem Deutschen Sängerbunde fern stehenden deutschen Lehrer-Gesangvereine diesem Bunde zuzuführen."

Von den deutschen Lehrer-Gesangvereinen gehören 14 einem Bunde und 11 davon dem Deutschen Sängerbunde an; sie würden natürlich auch fernerhin bei ihrem Bunde verbleiben.

In der Ueberzeugung von der Bedeutung eines engeren Zusammenschlusses deutscher Lehrer-Gesangvereine für die Vereine selbst und in Rücksicht auf die bevorstehende Aenderung der Satzungen des Deutschen Sängerbundes wurde folgender Beschluß gefaßt:

„Die am 10. Juni 1908 in Dortmund versammelten Vertreter deutscher Lehrer-Gesangvereine erklären sich im Prinzip für den Zusammenschluß deutscher Lehrer-Gesangvereine mit dem Ziele, sich dem Deutschen Sängerbunde anzuschließen."

Die weitere Behandlung dieser Angelegenheit wurde den Vertretern von Berlin, Hamburg, Magdeburg und München übertragen.

Die Eröffnung der neuen Musikhalle in Hamburg.

Ein langgehegter Wunsch unserer Musikfreunde ist am 4. Juni endlich Ereignis geworden. Ein Tempel der Kunst wurde seiner Bestimmung übergeben, der schon in den 60er Jahren geplant wurde und selbst durch das Interesse des Bürgermeisters Hachmann praktisch nicht zustande zu bringen war.

Das konnte erst geschehen, als einer der Reichsten Hamburgs, der Rheder Karl Heinrich Laeisz, im Jahre 1903 testamentarisch eine Million für diesen Zweck bei seinem Tode festlegte. Was hier in Hamburg geschaffen wird, zeichnet sich stets durch Gediegenheit aus, und so sollte die „Laeisz-Halle" eine musterhafte Kunststätte werden. Während der Ausgestaltung erwies sich das ansehnliche Vermächtnis als nicht ganz ausreichend, und Frau Sophie Laeisz stiftete noch 200 000 Mk. Auf dem Holstenplatze, in freier Lage erhebt sich nun das fertiggestellte Haus, dessen Weihe in Anwesenheit eines eleganten, vornehmen Publikums vollzogen wurde. Schon beim Betreten der Musikhalle hatte man den Eindruck der prächtigen, hellen Vorplätze und Vestibüls, der idealsten Garderobenverhältnisse (ist das wirklich möglich? Red.) und eines mächtigen Saales mit festem Gestühl, der durch seine vornehme, schlichte Schönheit imponiert. Senat und Bürgerschaft waren vollzählig vertreten, und vor das blumengeschmückte Rednerpult trat zunächst der Testamentsvollstrecker Senator Predöhl, um das kostbare Besitztum, das lediglich der Tonkunst gewidmet ist, dem Staate feierlichst zu übergeben. Hierauf nahm Bürgermeister Dr. Burchard im Namen von Senat und Bürgerschaft den stolzen Bau als Staatseigentum entgegen und betonte dabei noch folgendes: In früheren Zeiten pflegten die reichen Hamburger Bürger lediglich Wohlfahrtsinstitute zu gründen, jetzt aber wenden sie ihr Interesse, nach amerikanischem Muster, auch praktisch wissenschaftlichen und bildenden Anstalten zu. Bei der gesteigerten Lebenshaltung und dem verfeinerten Geschmack im letzten Menschenalter mußte der Mangel einer vornehmen Musikstätte in Hamburg lebhaft empfunden werden, und freudig dürfen fortan alle Schichten der hiesigen Bevölkerung in herrlicher Umgebung die wundervolle Kunst genießen, die durch die Harmonie der Töne mehr zu Herz und Gemüt spricht und ein höheres Glücksempfinden auslöst, als jede andere Kunst. Senator Brandt sprach noch die Schlußworte als Vertreter der Verwaltungskommission, und sein leiser Tonfall erbrachte den Beweis, wie gut die Stimme in dem Saale trägt. Das wurde noch mehr zur Gewißheit in dem sich anschließenden Konzert, das mit Bachs Passacaglia begann, die Alfred Sittard (Dresden) als geborener Hamburger auf der Prachtorgel zu Gehör brachte. Die Klangwirkung bewährte sich auch in dem Chorgesang von Händels „Halleluja", gesungen von Cäcilien-Verein und Singakademie unter Prof. Barths trefflicher Leitung, sowie in Brahms' „Fest- und Gedenksprüchen", die Prof. Spengel leitete. Den würdigen Konzertschluß bildete Beethovens V. Symphonie, die Max Fiedler hinreißend dirigierte und reichen Beifall auslöste.

Der Bau der neuen Musikhalle zeigt bei feinem Geschmack eine außerordentliche Gediegenheit. Das helle, geräumige Treppenhaus mit den breiten Marmortreppen ist in weiß und gold gehalten und enthält als Schmuck auf Pfeilern ruhend die Büsten des Laeiszschen Ehepaares. Vornehm wirkt auch das Foyer, wo eine Kolossalbüste von Brahms, hergestellt von Klinger, ihren Platz haben soll und wo die Büsten von Joseph Joachim, Klara Schumann, Julius Stockhausen und Hans von Bülow vorhanden sind.

Seitwärts in der unteren Halle befinden sich die Eingänge zum Parkett, das durch keinen Mittelgang zu erreichen ist. Das Prinzip der Bequemlichkeit und einwandfreien Sicherheit ist nach jeder Richtung hin berücksichtigt worden. Die Logen wie auch die Balkons sind durchaus bequem. Einen würdigen Eindruck machen die dunklen, schweren Türen, die sich prächtig von den hellen Wandfarben abheben. In Anbetracht des Umstandes, daß die Laeisz-Halle an dem lebhaften Holstenplatz gelegen ist, wurde für die Dämpfung der Geräusche, ebenso wie für die gute Akustik ausgiebig gesorgt. Die Wände haben Zwischenlagen von Rohr und Holz und die Türen Polster von der Außenseite. Selbstverständlich ist eine tadellose elektrische Beleuchtung vorhanden und eine Ventilation, die ähnlich wie im Rathaus die verbrauchte Luft von unten hinausgehen und eine reine Luft von oben hereinkommen läßt. Die Heizanlagen in den Wandelgängen sind kaum bemerkbar. Ueberall herrscht Komfort und Behaglichkeit, aber nirgends eine aufdringliche Eleganz.

Auf dem großen, breiten Podium, das verstellbar ist, können etwa 500 Personen Platz haben und der große Saal faßt 1900 Personen, der kleine Saal, der für Kammerkonzerte und sonstige intimere Veranstaltungen gedacht ist, enthält 500 Sitze. Eine schönere Wanddekoration für das Podium kann man sich wahrlich nicht denken, als die mächtige Orgel ist, die von Walcker in Ludwigsburg erbaut wurde und nicht weniger als 40 000 Mk. kostet. Die Ansichten gehen auseinander über die ästhetische Wirkung der Musikhalle in ihrer äußeren Erscheinung. Sie bildet aber unstreitig von innen eine monumentale Sehenswürdigkeit, auf die Hamburg stolz sein darf. Die fünf in der Halle mündenden Treppen sind alle feuersicher, und daneben sind auch drei Lifts zur Erreichung des kleinen Saales und der Galerien. Auch Lastenaufzüge für den Transport von Konzertflügel u. dergl. m. sind vorgesehen. Am Tage erhellt das Oberlicht den Uebungssaal und die andern Räume vollkommen genügend.

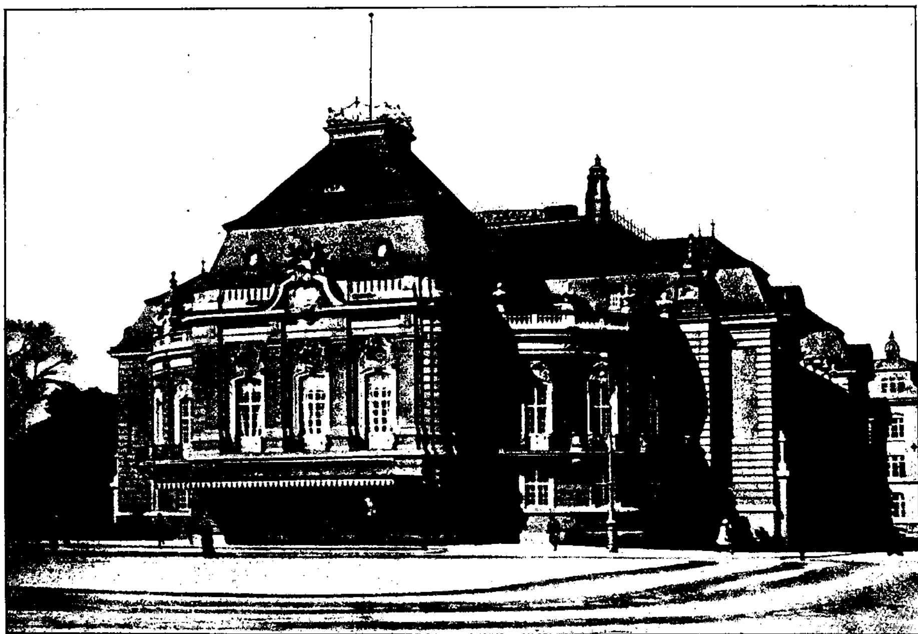
Man hofft, daß die Wandnischen im Foyer durch die Freigebigkeit hiesiger Kunstfreunde allmählich mit den Büsten verdienstvoller Hamburger Konzertdirigenten, wie Grund, v. Bernath, Krug u. a. geschmückt werden.

M. Bekmertny.



Berlin. Das bedeutendste Ereignis zu Anfang der bevorstehenden Saison wird die Uebernahme der Direktion der Konzerte der Königl. Hofkapelle durch Richard Strauß sein. Damit tritt der erste Tonkünstler unserer Zeit an die Spitze des ersten Orchesters der deutschen Reichshauptstadt, sicherlich ein historisches Begebnis, das die Aufmerksamkeit des musikalischen Universums mehr als bisher auf die Konzerte im Berliner Opernhause lenken wird. Zwar steht Strauß keineswegs unangefochten als Komponist und Dirigent da, aber welchem „Großen" könnte das passieren? Auf alle Fälle ist Strauß auf beiden Gebieten bisher vollständig „ehrlich" vorgegangen, weder als Komponist noch als Dirigent hat er je Konzessionen gemacht. Als Schaffender gibt er stets den echten Strauß, als Nachschaffender gibt er uns Beethoven, wie er ihn schaut, nicht wie ihn andere vielleicht gerne schauen möchten, ohne beweisen zu können, daß sie sich im Rechte befinden. Es handelt sich nämlich da nicht um einen Kampf von Subjektivität gegen Objektivität, sondern um einen Bruderkrieg: Subjektivität gegen Subjektivität! Wer z. B. Weingartners Ratschläge zur Aufführung Beethovenscher Symphonien sorgfältig prüft, muß zu dem Resultat gelangen, daß seine Auffassung von der vieler anderer Tonkünstler grundverschieden ist, durchaus subjektiv, worauf ja auch schon der Titel „Ratschläge" deutet. Gäbe es für die Wiedergabe Beethovenscher Werke eine durch den Meister selbst autorisierte Norm, so wären ja alle Ratschläge überflüssig. Durch zu vieles Grübeln über die Wahrheit, durch Experimentieren, wie man ein musikalisches Kunstwerk im Sinne seines Schöpfers wiedergeben kann, durch alle Versuche einer absolut objektiven Darstellung kommt aber nur ein Zwitterding zum Vorschein. Wie ein Künstler nur „ahnen",

aber nicht beweisen kann, daß sich ein seit langem nicht mehr lebender Meister seine Werke so oder so vorgetragen gedacht hat, so muß er, will er seinen Ahnungen folgen, seine eigene Auffassung, also seine Ueberzeugung zum Opfer bringen. Dazu wird sich ein Richard Strauß nie hergeben. Er spielt Beethoven nach seiner Auffassung, wie es Bülow tat, wie es Nikisch und alle Künstler tun, die überhaupt eine Auffassung haben. Und daß Beethovens Werke jeder nur einigermaßen verständigen Auffassung so siegreich standhalten, ist ein unumstößlicher Beleg für ihre Schönheit, ihre Größe. Bei Richard Strauß sind sie zweifellos gut aufgehoben. Selbst Berlin, die bezüglich Orchesterdirektion wohl verwöhnteste Stadt der Welt, kann damit zufrieden sein. Zu ständigen Dirigenten zählen hier bekanntlich Nikisch, Weingartner, Muck, Blech, Strauß, denen sich in letzter Saison noch Panzner hinzugesellte. Daneben haben wir noch Kunwald und Mondel in den populären Konzerten, Fried und Busoni in einigen großen Veranstaltungen und können zahlreiche Vergleiche mit auswärtigen Dirigenten anstellen, die hier hin und wieder das sich dabei tatsächlich brillant bewährte. Uebrigens wird das Orchester von jetzt ab „Blüthner" heißen. In seine Leitung werden sich August Mondel und Moritz Grimm teilen. Der letztere war in der abgelaufenen Saison als Kapellmeister am „Lortzing-Theater" tätig und kann sich rühmen, die ersten in englischer Sprache gegebenen Parsifal-Aufführungen in Amerika dirigiert zu haben. Mit einem mißglückten Dirigenten-Debüt ist der Name Henri Marteau verknüpft. In einem Konzert seines Schülers Dr. W. Bülau schwang er den Taktstock zwar korrekt, aber ohne irgend eine Begabung dafür zu offenbaren; und sein Schüler, der für das neue Marteau-Hugo Becker-Quartett als zweiter Geiger angekündigt ist, scheint dafür noch lange, lange nicht reif zu sein. — Eine im letzten Orchesterkonzert der „Gesellschaft der Musikfreunde" unter O. Fried aufgeführte Symphonie in h moll, Nr. 2 von Borodin, erwies sich als „Viel Lärm um nichts" und etwa auf gleicher Stufe stand das c moll-Klavier-Konzert von F. Delius, von Th. Szántó mit viel Kraftaufwand gespielt. Auf dem Gebiete der Cello-Literatur ist das Lorbeerpflücken



Die neue Musikhalle auf dem Holstenplatz in Hamburg.
Phot. J. A. M. Kleiner Nfg. (Erich Wedepohl), Hamburg.

auf der Bildfläche erscheinen, wie z. B. Mottl, Schuch, Siegfried Wagner, Fiedler, Stavenhagen ꝛc. Große Chor-Aufführungen leiten Siegfried Ochs und Georg Schumann. Leider kann ich über den als Nachfolger Weingartners zuerst in Aussicht genommenen Kapellmeister Laugs nicht aus persönlicher Anschauung berichten. Es werden ihm vorzügliche Eigenschaften nachgerühmt, wenn er der hervorragendsten Stellung Deutschlands auch nicht völlig gewachsen sein soll. Immerhin muß Herr Laugs ganz bedeutende Qualitäten aufweisen, da viele Mitglieder der Hofkapelle sein Engagement sehr warm befürworteten. Ein Trost wird ihm sein, daß sein einziger in Frage gekommener Konkurrent gerade Richard Strauß war, dem zu unterliegen sicher keine Schande ist. Hans Pfitzner hat Berlin leider verlassen. Bedauerlicherweise hat man ihn hier nur selten als Orchesterleiter bewundern können, gehört er doch zweifellos zu den interessantesten. Schwer ist es für einen Neuling, unter den hellleuchtenden Sternen am Dirigentenhimmel sich bemerkbar zu machen. Dennoch gelang es im letzten Winter zwei Künstlern, auch ihr Licht in hellstem Glanze erstrahlen zu lassen. Ueber den einen, G. Hüttner, habe ich schon in einem früheren Berichte meiner Ansicht Worte verliehen; den zweiten, L. Rinskopf, möchte ich hiermit unter die ersten seines Faches einreihen. Nie vorher war ich seinem Namen begegnet, erst aus dem Programm erfuhr ich, daß der Herr Kapellmeister des Orchesters in Ostende ist. Bedauerlich ist es, daß man ihn nur als Interpreten belgischer Kompositionen kennen lernte, deren teilweiser Erfolg hauptsächlich seiner genialen Vorführung zuzuschreiben ist. Auch sein Einfluß auf das „Mozart-Orchester" war außerordentlich groß, bekanntlich am allerschwierigsten. Auch einer größeren Anzahl der von dem rührigen Cellisten J. van Lier vorgeführten Novitäten wird nur eine kurze Lebensdauer beschieden sein. Für das einzige schöne Werk hielt ich ein Konzert in e moll, op. 45, von Hermann Gräbener, nicht gerade originell, aber klangvoll und dankbar. Zwei Sätze aus einem neuen Cello-Konzert von Flora Joutard brachten es ebenfalls zu keinem Erfolge, obgleich M. Loevensohn sich redlich darum bemühte. Er konzertierte gemeinsam mit dem Frankfurter Geiger A. Rebner, dessen abgeklärter Beethoven-Vortrag stark unter nachlässiger Begleitung seitens des „Philharmonischen Orchesters" litt, dessen Routine im Lesen von Novitäten wie die Anpassungsfähigkeit an neue Dirigenten lobenswerter sind als seine Leistungen in den täglichen Solisten-Konzerten. Gewiß lassen sich viele mildernde Umstände ins Treffen führen, sie sind jedoch durchaus keine Entschuldigung, daß dem Zuhörer der Genuß so häufig verdorben wird. Wenn das „Philharmonische Orchester" durch die unzähligen Proben und Konzerte zu überanstrengt und geistig wie körperlich erschlafft ist, sollte es eben nur eine beschränkte Anzahl von Engagements übernehmen. Gleichgültigkeit der Musiker und des Dirigenten versetzt der Kunst den Todesstoß. Ob eine Verminderung der Engagements eine Existenzfrage für das Orchester bedeutet, ist hier nicht zu erörtern. Jedenfalls läßt sich die Tatsache geringerer künstlerischer Leistungsfähigkeit mit der anderen Tatsache der erhöhten Engagementspreise unmöglich in Einklang bringen. — Mit verschiedenen Neuheiten wartete auch der von mir schon oft rühmlichst erwähnte Violinist Th. Spiering auf, dessen letztes Programm u. a. Kompositionen von Reger, Karl Busch (Indianer-Legende),

O. Novacek, Tor Aulin, Sinding und Ondricek enthielt. Die jugendliche Geigerin Stefi Geyer debütierte bei Panzner mit entschiedenem Glück (Brahms). Sie wird noch viel von sich reden machen. Allem Anschein nach wird ihr in dem gleichfalls noch sehr jungen Herbert Dittler ein Konkurrent erstehen, während die Pariserin E. Boucher trotz großen Könnens zu sehr zum Charlatanismus neigt. — In einem Konzert der Pianistin Julia Röhr, die das prächtige c moll-Konzert von X. Scharwenka nicht gerade hervorragend spielte, dirigierte Frank L. Limbert seine „Variationen über ein Thema von Händel" sehr umsichtig. Vor allem bewies er vorzügliches kontrapunktisches Können. — Einen Kompositionsabend mit Orchester gab Jos. Wieniawski, der ihm freundlichen Beifall einbrachte. — Der Harfenist Max Saal vom Königl. Opernhaus bewährte sich an einem Klavierabend mehr von der musikalischen als der virtuosen Seite. Hervorheben will ich noch den prächtigen Gesang von Frau Zerlett-Olfenius, einer bedeutenden Künstlerin. Zum Schluß der Saison erschien hier der aus 36 Damen und Herren bestehende Madrigalchor des Kopenhagener Cäcilia-Vereins, der unter Leitung von Frederik Rung berechtigten Erfolg hatte. Die interessantesten Programmnummern waren drei Psalmen für gemischten Chor a cappella und Bariton op. 74 von Edvard Grieg, das letzte veröffentlichte Werk des verstorbenen nordischen Meisters. Die fabelhaften Schwierigkeiten wurden glänzend überwunden. Es gehört aber sehr gebildetes, feinstes Verständnis dazu, um die harmonischen Sonderbarkeiten gerade dieses Werkes würdigen und genießen zu können. Arthur Laser.

* * *

Haag. (Allgemeine Uebersicht.) Die Periode von Oktober bis Mai der holländischen musikalischen Saison 1907—1908 ist höchst interessant und sehr lebhaft gewesen. Vor allem besitzt Haag eine vorzügliche Französische Oper, deren Repertoire wohl nicht viel Abwechslung hat, aber dessen Stücke mit großer Sorgfalt ausgewählt werden. Außer den gewöhnlichen, bekannten und vielgespielten Opern wie Carmen, Faust, Mignon, Hérodiade (Massenet) e tutti quanti hat die Direktion uns während der letzten Saison nur zwei Novitäten gegeben: „Patrie", große Oper von Sardou, Musik von Paladilhe, die vor vielen Jahren in der Pariser Oper aufgeführt wurde, ohne sich jedoch auf dem Repertoire halten zu können, und die bei uns auch nur zwei Wiederholungen erlebte, und „Le Chemineau", lyrisches Drama von ganz moderner Richtung, Gedicht von Jean Richepin, Musik von Xavier Leroux, ein Werk, das begründete Begeisterung erweckte und dessen Aufführung das größte Lob verdient. Die Direktion des Theaters ist den Herren van Bijleveld und Lefèvre anvertraut, die Leitung des Orchesters und der Chöre den Herren Bastide und Jules Lecocq. Die Chöre lassen oft viel zu wünschen übrig; das Orchester, das vor allem hinsichtlich der Saiteninstrumente vollzähliger sein könnte, hält sich tüchtig und verdient Lob. Neben diesem Königlichen Französischen Theater hat Holland noch eine herumziehende Italienische Oper, die in den drei großen Städten Amsterdam, Haag und Rotterdam spielt. Die Oper verfügt über schöne kräftige Stimmen, hauptsächlich unter den Männern, aber es fehlt ganz und gar am bel canto, der in der alten Italienischen Oper allgemein zu finden war. Unter den Novitäten dieser Bühne nennen wir „La Tosca" von Puccini, Salome von Richard Strauß und Mefistofele von Boïto. — Unter den Philharmonischen Konzerten, die im Haag an der Spitze stehen, müssen in erster Linie die genannt werden, die von der Direktion des Amsterdamischen Konzertgebäudes gegeben werden. Ein entzückendes Orchester unter der warmen temperamentvollen Leitung von Willem Mengelberg! Diese Konzerte, zehn im Jahre, finden vor überfüllten Sälen mit unbeschreiblichem Erfolg statt und stellen einen mehr und mehr steigenden Triumph für Mengelberg dar. Dann haben wir die Konzerte der „Diligentia-Gesellschaft", dirigiert von Herrn Dr. Henri Viotta, Direktor des Königlichen Konservatoriums für Musik im Haag. Die Kapelle ist das neu zusammengesetzte Residenz-Orchester. Weiter sind zu nennen: die Musikfeste des Niederländischen Vereins zur Förderung der Tonkunst, wo man Oratorien und große Chorwerke aufführt; die Aufführungen des „Wagner-Vereins" im Haag unter Leitung Henri Viottas, die sich immer größeren Zuspruchs zu erfreuen haben; die Konzerte des Königlichen Singvereins „Cecilia", dirigiert von Henri Völlmar, und die Kammermusikabende, gegeben von ausländischen Gesellschaften, wie dem Böhmischen Streichquartett und dem „Pariser Quatuor", Herren Hayot, Touché, de Naeyer und Salmon. Seit etwa einem Dezennium besitzt Holland eine Menge erstklassiger Sänger, deren Ruf selbst im Ausland verbreitet ist. Ich nenne nur Prof. Johann Messchaert, den Tenor Urlus (Leipziger Theater), Jos. Tijssen (Frankfurter Theater), van Gorkum (Bremer Theater), und als Konzert- und Liedersängerinnen die Damen Julia Culp, Noordewier-Reddingius, de Haan-Manifarges, Tilly Koenen, Anna Kappel usw. — Tondichter hat Holland weniger, es besitzt aber doch begabte Künstler, zum Beispiel Dirk Schäfer, Johann Wagenaar, Julius Röntgen und die liebenswürdige weltberühmte Liederkomponistin Catharina van Rennes. — Während der Sommersaison (1. Juni bis 1. Oktober) gibt das Philharmonische Orchester aus Berlin unter Leitung von Dr. Kunwald im Scheveninger Kursaal Konzerte (Mittwochs mit Solisten), die von großer Bedeutung für unser Musikleben sind. Diese Konzerte stellen im Sommer den Höhepunkt der musikalischen Saison dar und finden fast immer vor überfüllten Sälen statt. Nemo.

Neuaufführungen und Notizen.

— In Dortmund hat der Schluß der Konzertsaison Piernés Kinderkreuzzug unter anregender Leitung Holtschneiders gebracht. Das schöne Werk fand in Chören, Orchester (Hüttner) und den Solisten Frau Cahnbley-Hinken, Frl. Marta Beines, Herrn Felix Senius und Heß von der Wyk eine vorzügliche Wiedergabe. — Die Theatersaison schloß mit einem Mozart- und Wagner-Zyklus; ich hörte „Entführung aus dem Serail", „Don Juan" und den „Ring des Nibelungen". An Gästen brachten die Werke die noch immer auf hoher Stufe gesanglicher Kunst stehende Frau Herzog, den unvergleichlichen d'Andrade als Don Juan, sowie Dr. Briesemeister als Loge, Waschow als Wotan und Frl. Tony Seiffert aus Cassel als dramatisch belebte Brünnhilde. Von unseren hiesigen Kräften bewährten sich Schirmer als Siegmund und Siegfried, Förster als Mime, Schmied als Alberich sowie Frl. Daniela als Sieglinde. Ganz Ausgezeichnetes bot unsere treffliche Frl. Wehrenfennig als Donna Elvira, Fricka, Erda, Waltraute und 1. Norn. Die Regie des kunstbegeisterten Direktors Aloys Hoffmann und die musikalische Leitung des 1. Kapellmeisters Wolfram verhalfen den Festspielen zu einem großen Kunstereignis. Max Weinberg.

— Aus Hannover wird uns geschrieben: Dankbarst anzuerkennen ist der Eifer, mit dem heuer das Königl. Theater der Kunst diente. „Tiefland", „Barbier von Bagdad" und Mozarts „Gärtnerin aus Liebe" wurden neu herausgebracht, dazu fand eine mehrmalige Wiederholung des ganzen Ringzyklus statt. Ein Ereignis von einschneidender Bedeutung ist der kürzlich erfolgte Tod des Intendanten v. Lepel-Gnitz, der 20 Jahre lang dem Institute vorstand. Auch eine Neubesetzung der Kapellmeisterposten mit Boris Bruck als erstem, v. Abranyi als zweitem Dirigenten ist erfolgt und erweist sich, namentlich im Hinblick auf die starke künstlerische Initiative des ersteren, als vorteilhaft. — Die von einer hiesigen Zeitung veranstalteten billigen Abonnementskonzerte, in denen erstklassige Künstler für ein ganz geringes Eintrittsgeld zu hören waren, haben bei den Konzertagenturen und Saalbesitzern sehr mißfallen, da dadurch eigene Konzerte großer Virtuosen angeblich verhindert wurden. Es soll daher leider, nicht im Interesse des größeren Publikums, im nächsten Winter darauf hingewirkt werden, jene Veranstaltungen durch Saalsperren usw. unmöglich zu machen. A. Kl.

— In Kaiserslautern hat die abgelaufene Konzertsaison einige bemerkenswerte Novitäten, u. a. Ahasver, eine symphonische Tondichtung nach dem Lenauschen Gedichte von Fritz Häckel, gebracht. In der Erfindung kraftvoll und von großem Gedankenreichtum zeigt es auch in der Instrumentation den erfahrenen Kenner. Großes Interesse erregten auch einige musikalische Stimmungsbilder von Pierre Maurice, op. 8, unter dem Titel „Der Islandfischer", und „Zwei symphonische Sätze" von Borwin, op. 71. Als Komponisten, die dem Männerchore höhere Aufgaben zuweisen (im Sinne Hegars und Hutters), erwiesen sich der Stuttgarter Bleyle und ein Münchner, Hch. Kaspar Schmidt. Ersterer geht in seinem „Vereinsamt" op. 4 Nr. 1 eigene Wege, letzterer stellt in seinen „Blühenden Gräbern" selbst an tüchtige Männerchöre schwere Aufgaben. Um die Wiedergabe dieser Werke machte sich der „Männerchor", Leitung Musikdirektor Friedr. Wilh. Großmüller, in hervorragendem Maße verdient. Der „Musikverein", Leitung Musikdirektor August Pfeifer, brachte in seinem zweiten Konzert das „Holländische Trio" und veranstaltete zum Schluß eine großangelegte, wohlgelungene „Max Bruch-Feier", in der „Frithjof" und „Leonidas" eine glanzvolle Aufführung erlebten. Als tüchtige Ingeborg zeigte sich dabei Anna Hartung (Leipzig), während Heß van der Wyk (Berlin) sich als in der Höhe noch nicht fertig erwies. Den krönenden Schlußstein im hiesigen Musikleben bildete, wie alljährlich, das dritte Konzert des „Cäcilienvereins" unter Pfeifers Leitung, bei dem mit einem Chore von nahezu 200 Stimmen und einem wesentlich verstärkten Orchester Haydns „Jahreszeiten" sehr eindrucksvoll gegeben wurden. W. R.

— In Osnabrück hat der „Musikverein" in dieser Saison sieben Konzerte gegeben, zwei Chorkonzerte, drei Symphoniekonzerte, unter der bewährten Leitung des Herrn Robert Wiemann, und zwei Kammermusikabende. Aus den Konzertprogrammen seien genannt die c moll-Symphonie von Brahms, die Serenade für Blasinstrumente von R. Strauß und das von Marteau gespielte Sindingsche A dur-Konzert. Unter des Komponisten Georg Schumanns Leitung wurden die Liebesfrühling-Ouvertüre und „Sehnsucht" für Chor und Orchester erfolgreich aufgeführt. Eine stimmungsvolle Tondichtung „Im Thüringer Wald" von Rob. Wiemann zeichnet sich durch frische Erfindung und interessante Harmonik aus und wurde unter Leitung des Komponisten vorzüglich gespielt. Solisten des Abends waren: Herr und Frau Hell (Sopran und Tenor) aus Hamburg. Die Chorkonzerte brachten Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth" und Bachs „Johannis-Passion". Der etwa 230 Stimmen zählende wohlgeschulte Chor überwand nicht nur siegreich die vielfachen Schwierigkeiten, sondern sang auch mit großer Hingebung und Begeisterung. — Den ersten Kammermusikabend bestritt das Brüsseler Streichquartett (u. a. Glazounows a moll-Quartett und mit Herrn Rob. Wiemann am Klavier Beethovens D dur-Trio), im zweiten hörten wir das Marteau-Quartett (C dur-Quartett von Mozart und Beethovens c moll-Quartett); ferner enthielt das Programm zwei Kompositionen von Marteau: eine Chaconne für Bratsche und Klavier, die vom Komponisten meisterhaft gespielt wurde, sowie ein Streich-Trio. —a—r.

— In Wiesbaden hat die Mai-Saison im Hoftheater nur Wiederholungen schon bekannter Werke gebracht. Im Kurhause fanden noch verschiedene größere Orchesterkonzerte statt: Gustav Mahler dirigierte die Kurkapelle und ließ uns seine phantastische D dur-Sinfonia (Nr. 1) hören, die trotz mancher bizarren Eigenheiten lebhaft ansprach. Rich. Strauß kam an der Spitze des Berliner Philharmonischen Orchesters und führte zwei seiner eigenen Tondichtungen in glänzender orchestraler Ausführung vor. Im letzten Kammermusikabend wurde eine neue Violinsonate (g moll, Manuskript) des Wiesbadener Tonkünstlers E. Uhl gespielt, ein bemerkenswertes Werk, das mit lebensvoller Erfindung eine von vornehmstem Kunstgeschmack zeugende Ausgestaltung vereint. Unsere anmutige Geigenfee Frau May-Afferni und der am Klavier wirkende Komponist wurden lebhaft gefeiert. O. D.

— Eine Max Schillings-Feier hat in Bad Wildungen stattgefunden. Die unter Leitung des fürstl. Waldeckschen Kapellmeisters Ferdinand Meister glänzend verlaufene Feier wird zweifellos ihr Teil dazu beitragen, daß sich das öffentliche Musikleben in erheblich stärkerem Maße mit Max Schillings beschäftigt. In Richard Fischer, dem bekannten Tenoristen, erstand den „Glockenliedern“ ein Interpret, dessen ungewöhnlich intelligenter Vortrag den tiefen Gefühlsreichtum dieser Dichtungen dem Hörer eindrucksvoll zu gestalten wußte, und hinsichtlich der stimmlichen Kraft und musikalischer Befähigung der Schwierigkeit dieser Komposition durchaus gewachsen war. Diese Leistung fand einen solch warmen Beifall, daß eine Wiederholung stattfinden mußte. Die Glockenlieder bedeuteten das stärkste künstlerische Ereignis dieser Feier. Ernst Ritter von Possart sprach in seiner unvergleichlichen Technik das „Hexenlied“, das Schillings recht eigentlich bekannt gemacht hat. In einem Kammermusikkonzert spielte das Frankfurter Streichquartett der Herren Post, Natzka, Schmidt und Schlemüller in vortrefflicher Weise das Quartett in e moll. Von den Orchesterwerken, die Ferdinand Meister in ausgezeichneter und temperamentvoller Weise zum Vortrag brachte, seien das Vorspiel zum zweiten Aufzug der „Ingwelde“, das „Zwiegespräch“ mit Violin- und Cellosolo (die Herren Meyer und Moth), den symphonischen Prolog zum „König Oedipus“, das Vorspiel zum dritten Aufzug des „Pfeifertages“, die symphonische Phantasie „Seemorgen“ und das Erntefest aus dem „Moloch“ (unter Mitwirkung der Herren Fischer [Tenor] und Wazèl [Baß] sowie eines gemischten Chores) genannt. In Liedervorträgen bewährte sich Frl. Klara Rahn als feinfühlige Vortragskünstlerin. Der anwesende Komponist wurde mit lebhafter Begeisterung gefeiert. — Diese Schillings-Feier schließt sich würdig an die früheren Musikfeste Ferdinand Meisters an, von denen besonders die Lortzing-, Tschaikowsky- und Weingartner-Feiern noch in bester Erinnerung stehen. K. Werner.

— Richard Strauß soll nunmehr über seine neue Oper „Elektra“, über die schon viele verschiedenartige Meldungen durch die Blätter gingen (die aber alle mehr oder weniger falsch waren, so daß man auch diese Meldung mit Vorsicht entgegennehmen darf, Red.), dem Mitarbeiter einer französischen Zeitung, des „Monde Artiste“, persönliche Auskunft gegeben haben. Strauß soll gesagt haben, daß er mit seiner Partitur nicht vor Ende September fertig sein werde. Die Uraufführung finde dann nicht in Berlin, sondern an der Dresdener Hofoper statt, während die zweite Bühne für die „Elektra“ die Münchner Oper sein werde. In beiden Städten will Strauß sein neues Werk persönlich einstudieren und bei der Erstaufführung leiten. Auch zu den Proben an der Pariser Großen Oper, an der die „Elektra“ ebenfalls noch im Jahre 1909 ihre französische Uraufführung erleben soll, versprach Richard Strauß den Direktoren Messager und Broussan selber zu erscheinen. Richard Straußens neue Oper hat, wie das Hofmannsthalsche Werk, nur einen Akt und zerfällt in neun Bilder. Bei der Vertonung hielt sich der Komponist mit wenigen Kürzungen genau an den Hofmannsthalschen Text. Die „Elektra“ währt genau so lange wie die „Salome“. Sie enthält vier große Rollen: die Elektra (eine Sopranpartie), den König (Mezzosopran), den Orestes (Bariton) und den Aegisthos (Tenor).

— Ueber Novitäten an der kgl. Oper zu Berlin lesen wir: „Ein Wintermärchen“, Oper in drei Akten nach Shakespeare, Musik von Karl Goldmark, ist zur Aufführung angenommen und wird voraussichtlich im Dezember dieses Jahres erstmalig in Szene gehen. — Ferner wurde ein dem spanischen Milieu entnommenes Werk, das seine Feuertaufe an der Opéra Comique zu Paris bereits bestanden hat, „La Habannera“, lyrisches Drama in drei Akten von Raoul Laparra, deutsch von Georg Dröscher, erworben. (Einen Bericht darüber finden unsere Leser in Nr. 13 d. Jahrg. Red.) Die Premiere soll, da das Werk nicht abendfüllend ist, gemeinsam mit Leo Blechs „Versiegelt“ stattfinden.

— Alfred Sittard in Dresden ist nach vollzogener Einweihung der nach seinen Angaben in der neuen Hamburger Musikhalle aufgestellten Orgel zur Mitwirkung in zwei weiteren Konzerten des Vereins Hamburgischer Musikfreunde aufgefordert worden.

— Claude Debussy beendet gegenwärtig die Partitur einer großen Oper „Tristan und Isolde“, deren Dichtung von Gabriel Mourey geschrieben ist.

— Wolf-Ferrari hat eine neue Oper: „Der Schmuck der Madonna“ fertiggestellt, deren Textbuch Max Kalbeck für die deutsche Bühne bearbeitet hat. Das Werk soll in der nächsten Spielzeit in der Wiener Hofoper zur Aufführung gelangen.

— Leoncavallo hat sich, wie die „Comödia“ berichtet, mit dem polnischen Dichter Henrik Sienkiewicz, dem Nobelpreis-Träger, in Verbindung gesetzt, um von ihm die Erlaubnis zu erhalten, aus einem seiner Romane ein Libretto zu machen. Sienkiewicz hat aber die Bedingung gestellt, daß er selbst das Libretto schreibt.

— Ernest Schellings „Suite phantastique“ für Klavier und Orchester, die auf dem Münchner Tonkünstlerfeste starken Erfolg hatte, erscheint im Verlage von Dr. Rahter in Leipzig.

— Max Joseph Kunkel, dessen Spieloper „Fauchette“ vor einigen Jahren mit schönem Erfolg am Stadttheater zu Würzburg gegeben wurde, hat ein neues großes Bühnenwerk vollendet: „Sigurd Ring“, Oper in drei Aufzügen, deren Stoff der altnordischen Sage entnommen ist. Die erste Aufführung soll ebenfalls in Würzburg stattfinden.

— Im neu erstandenen „Lauchstädter Theater“ sind zwei Stücke des Meisters der attischen Komödie, Menande, aufgeführt worden, wozu Dr. Hermann Abert, Privatdozent in Halle, eine Musik unter Benützung alter symphonischer Suiten aus dem 17. Jahrhundert zusammengestellt hatte.



Kunst und Künstler.

— Ein „Meistersinger“-Jubiläum. Am 21. Juni hat man im Münchner Hoftheater ein schönes Fest gefeiert: die Erinnerung an die vor 40 Jahren erfolgte erste Aufführung der „Meistersinger“. Es war ein denkwürdiger Tag, jener 21. Juni 1868. Künstler, Komponisten, Intendanten, Verleger und Kritiker hatten sich in München ein Stelldichein gegeben. Richard Wagner selbst wohnte in der Königsloge neben Ludwig II. der Aufführung bei und feierte, wie bekannt, die herrlichsten Triumphe. Im Dezember 1867 war schon Hans Richter nach München gekommen, um mit der Einstudierung zu beginnen. In 66 Proben saß der chorische Teil fest, und ebenso eifrig studierte man mit den Solisten, als welche Franz Betz (Hans Sachs), Franz Nachbauer (Stolzing), der Wiener Hölzl (Beckmesser), Karl Schlosser (David), Math. Maillinger (Eva) und Frau Diez (Magdalena) ausersehen waren. Bülow leitete die Aufführung. Schon die Generalprobe war von 600 Personen besucht, unter denen sich u. a. befanden: Dingelstedt, Hülsen, Pasdeloup, Esser, Kalliwoda, Niemann, Tichatschek, Kirchner, Tausig, Schott, Pohl, Hanslick, Engel, Turgenjeff und Mdm. Viardot-Garcia. Nun sind sie fast alle dahingegangen, diese Größen; der Meister sowohl und sein königlicher Mäcen, als all die vielen, die bei jener ersten Aufführung mitgewirkt oder ihr beigewohnt haben — die „Meistersinger“ aber haben in den verstrichenen 40 Jahren einen wahren Siegeszug über alle Bühnen der Welt gehalten, sie sind durch ihren echt-deutschen Grundcharakter zur Lieblingsoper des deutschen Volkes geworden. Für die Münchner Bühne war es eine Ehrenpflicht, diesen Gedächtnistag in würdiger Weise zu begehen, und sie tat das durch eine besonders glanzvolle Aufführung, die dadurch eine besondere Weihe erhielt, daß Hans Richter, der geniale Dirigent, der einst selbst unter den Augen R. Wagners die Wunderpartitur kopieren durfte, den Dirigentenstab schwang. Und noch ein Zweiter aus jener großen Zeit hat aus Anlaß des Jubiläums die Bretter wieder betreten, die er schon seit Jahren verlassen hatte: Max Schlosser, der erste „David“. Freilich mußte er sich jetzt mit der Rolle des „Nachtwächters“ bescheiden; aber gerade darin lag etwas Rührendes, das die Verehrung für den verdienten Künstler noch steigerte. Die beiden Genannten wurden selbstverständlich in endlosen Ovationen gefeiert, an denen aber auch die übrigen Mitwirkenden: Feinhals als Hans Sachs, Knote als Walter Stolzing und Bosetti als Evchen in reichstem Maße partizipieren konnten. Feinhals feierte zugleich ein Spezialjubiläum, indem er an diesem Abend seinen berühmten Hans Sachs zum 100. Male sang. Wenn etwas den Glanz und die Weihe dieser Festaufführung noch hätte heben können, so wäre es der Umstand gewesen, wenn man die „Meistersinger“ an der Stätte gegeben hätte, an die sie gehörten: im Prinzregententheater! L. R.

— Die Geigenbauer von Mittenwald. Unter diesem Kennworte hatten wir in Nr. 18 teilweise einen Bericht des „Berliner Tageblatts“ wiedergegeben, der von traurigen Lohnverhältnissen der Mittenwalder Geigenbauer sprach. Darauf ist uns ein Schreiben aus Mittenwald zugegangen, in dem es bedauert wird, daß die „Neue Musik-Zeitung“ den Artikel des „Berliner Tageblatt“ nachgedruckt hat; denn von „Leibeigenschaftsverhältnissen“ könne nicht die Rede sein; sie existierten nicht, wie das auch die Distriktsbehörde bezeugen könne. Ueberhaupt scheine der Inhalt des gesamten Artikels eine absichtliche allgemeine Herabwürdigung Mittenwalds zu bezwecken. Der Ton des Artikels sei derart, daß man es von beteiligter Mittenwalder Seite aus noch nicht der Mühe wert gefunden habe, darauf einzugehen. — Dazu bemerken wir folgendes: Es gibt gewiß Fälle, wo man das Schweigen als den besseren Teil der Antwort bezeichnen kann (z. B. bei niederträchtigen und anmaßenden Kritiken gegen erfolgreiche Komponisten usw.). Wenn jedoch in einem weitverbreiteten Blatte — und das ist das „Berliner Tageblatt“ — mit bestimmten Zahlen aufgewartet wird, die von wirklich traurigen Lohnverhältnissen

reden, so sind wir der Meinung, daß die Beteiligten darauf nicht schweigen dürfen. Denn es kann dadurch der Glaube erweckt werden, als entsprächen die monierten Angaben den wirklichen Verhältnissen. Wir haben auf eine Richtigstellung des Berichtes der Berliner Zeitung gewartet; als sie nicht erschien, hielten wir es nicht bloß für unser Recht, sondern sogar für unsere Pflicht, auf die sozialen Verhältnisse im Mittenwalder Geigenbau, unter genauer Quellenangabe, hinzuweisen. Wir würden selbstverständlich nicht zögern, sofort, und zwar mit Freuden, eine ausführliche Berichtigung zu veröffentlichen, wenn sie uns von den betreffenden Stellen zuginge. Das ist aber bisher gleichfalls nicht geschehen, obgleich, wie männiglich bekannt, mit dem Hinweis auf § 11 des Preßgesetzes den Redaktionen gegenüber im allgemeinen nicht gezögert zu werden pflegt. Wir halten dafür, daß in dieser Angelegenheit zunächst das „Berliner Tageblatt" das Wort hat.

— Autographenstiftung. Geheimer Kommerzienrat Ernst v. Mendelssohn-Bartholdy in Berlin, der eine von seinem Vater Paul, dem Bruder des Komponisten Felix Mendelssohn-Bartholdy, herrührende auserlesene Sammlung von Handschriften besaß, hat diesen Besitz als Stiftung dem Kaiser übereignet, der die dauernde Aufbewahrung in der königlichen Bibliothek in Berlin verfügte. Den Hauptinhalt der Sammlung bilden eine Kantate und ein Heft Choralvorspiele von Bach, vier Symphonien, eine Konzertkantate für Violine und eine Messe von Haydn, die ganze Partitur der „Entführung" von Mozart und ein Skizzenbuch des jugendlichen Meisters sowie die Beethoveniana; drei Symphonien, die vierte, fünfte und siebente in vollständigen eigenhändigen Partituren, ebenso das Septett op. 20, das C dur-Quintett op. 29, das große B dur-Trio op. 97, sechs Streichquartette (F dur op. 59, 1, Es dur op. 74, Es dur op. 127, B dur op. 130, cis moll op. 131, a moll op. 132), von denen drei vollständig vorliegen; endlich vom „Fidelio" die Ouvertüre (E dur), das erste und zweite Finale und ein umfangreiches, hochinteressantes Skizzenbuch. Dieser wertvollen Schenkung fügte Geheimrat v. Mendelssohn als Zugabe die Originalniederschrift des Violinkonzerts seines Onkels Felix Mendelssohn-Bartholdy hinzu.

— Ein Nachklang vom Münchner Tonkünstlerfest. Aus München sendet uns ein Lehrer seine Beschwerde über den Passus im Leitartikel der vorigen Nummer, worin bedauert wurde, daß Straußens Bardengesang wegen „innerer Zwistigkeiten der Münchner Chorvereinigung" vom Programm wieder abgesetzt worden sei. Es wird uns bestimmt versichert, daß die Aufführung nicht zustande kam, weil der Lehrergesangverein durch anderweitige Verpflichtungen zu der fraglichen Zeit zu stark in Anspruch genommen gewesen sei. Danach haben also unsre Informationen, die uns von verschiedener Seite aus zugingen, auf irrtümlicher Auffassung der Dinge beruht und es ist erfreulich zu hören, daß es den Münchnern selber am meisten leid gewesen ist, daß sie von der Aufführung des Straußschen Werkes absehen mußten. Nun, in kommender Saison findet sich sicher Gelegenheit dazu, dem großartigen Chore zu einer würdigen Aufführung zu verhelfen. Wir rechnen dabei auf die Initiative der Münchner Chöre, auf deren gemeinsame Bestrebungen wir ja schon als vorbildlich hingewiesen haben.

— Ein musikalischer Rechtsstreit. Wie das Fachblatt „Musikhandel und Musikpflege" mitteilt, ist gegen die Entscheidung, daß Norens „Kaleidoskop" freizugeben sei (siehe vorige Nummer), Berufung beim Oberlandesgericht in Dresden eingelegt worden.

— Schubertiana. Die Stadt Wien hat das in der Nußdorferstraße gelegene Geburtshaus Franz Schuberts, das seit 1858 seine Büste trägt, um 105000 Kronen erworben und wird es zu einem Schubert-Museum umgestalten. — Der Wiener akademische Gesangverein beging am 1. Juni das Fest seines 100. Semesters.

— Sängerfahrten. 227 Mitglieder des deutschen Männergesangvereins Arion in Brooklyn haben sich auf dem Dampfer „Barbarossa" zu einer Sängerfahrt nach Deutschland eingeschifft. Der Arion folgt damit einer Einladung der deutschen Sängerschaft. Die Tournee soll die deutsch-amerikanischen Sänger durch alle Teile Deutschlands führen. Die Ankunft in Deutschland war für den 9. Juli angesetzt.

— Von den Konservatorien. Die königl. Akademie der Tonkunst in München beginnt das neue Schuljahr am 16. September (Aufnahmeprüfungen am 18. und 19. September). — Das königl. Konservatorium der Musik zu Leipzig hält die Aufnahmeprüfungen am 22.—24. September ab. — Das königl. Konservatorium für Musik und Theater zu Dresden beginnt sein Wintersemester am 1. September. (Siehe die Anzeigen in dieser Nummer.) — Das „Raff-Konservatorium" zu Frankfurt a. M. versendet den Festbericht zum 25jährigen Jubiläum. — „Hochs Konservatorium" in Frankfurt a. M. läßt uns seinen 30. Jahresbericht zugehen.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen und Ernennungen. Aus Anlaß der Münchner Erinnerungsfeier an die Uraufführung der Meistersinger von Nürnberg ist dem k. k. Hofkapellmeister Dr. Hans Richter der Verdienstorden vom hl. Michael zweiter Klasse und dem königl. Kammersänger Max Schlosser der Verdienstorden vom hl. Michael vierter Klasse verliehen worden. — Dem um das westfälische Musikleben sehr verdienten Dirigenten und Pianisten Arno Schütze in Bochum ist der Titel Königl. Musikdirektor verliehen worden. — Bei der unter dem Protektorat des Königs von Württemberg veranstalteten Ausstellung für „Studentenkunst" in Stuttgart ist dem Hofpianofabrikanten Karl A. Pfeiffer in Stuttgart für einen Flügel und zwei Pianinos die höchste Auszeichnung, eine Plakette, verliehen worden, der Flügel und ein Pianino wurden als erste Ehrenpreise angekauft.

— Wie die Blätter melden, ist Baron v. Meyer-Hohenberg als Nachfolger des Herrn v. Ebart zum Intendanten des Koburg-Gothaer Hoftheaters ernannt worden.

— Theodor Wiehmayer ist als Lehrer für das höhere Klavierspiel an das Königl. Konservatorium zu Stuttgart berufen worden und wird seine Lehrtätigkeit mit Beginn des Wintersemesters, 15. September d. J., aufnehmen. Theodor Wiehmayer, geb. 7. Januar 1870 in Marienfeld (Westfalen), gehört zu den hervorragenden Klavierpädagogen unserer Zeit. Seine Ausbildung genoß er bei Karl Reinecke und S. Jadassohn in Leipzig und wirkte bis 1906 als Lehrer am Königl. Konservatorium in Leipzig. Aufsehen in Fachkreisen haben seine beiden bahnbrechenden klaviertechnischen Werke, „Die Schule der Fingertechnik" und „Die Tonleiterschule", erregt.

— Professor Richard Barth in Hamburg hat seine Stellung als Dirigent der „Vereinigten Männergesangvereine von Hamburg und Altona" niedergelegt; statt seiner ist John Julia Schäffer zum Bundeschormeister erwählt worden.

— Der Riedel-Verein in Leipzig hat den ersten Kapellmeister der Vereinigten Stadttheater, R. Hagel, zu seinem Dirigenten gewählt.

— Zum Nachfolger Bossenbergers, des bisherigen Chormeisters der Neuen Liedertafel in Hannover, ist Musikdirektor Meyer-Stolzenau einstimmig gewählt worden.

— Der Kammersänger Karl Burrian ist vom Deutschen Bühnenverein auf die Liste der Kontraktbrüchigen gesetzt worden, weil er ohne stichhaltigen Grund im Mai 1907 bei dem steiermärkischen Musikfest in Graz abgesagt hatte.

— Geraldine Farrar ist auf fünf Jahre an das New Yorker Metropolitan-Opernhaus verpflichtet worden. Die Künstlerin wird in Zukunft ihren verschiedenen kontraktlichen Verpflichtungen in der Weise nachkommen, daß sie zwei Monate im Berliner königl. Opernhause auftritt, zwei Monate in Paris und fünf Monate in New York spielt.

— Frau Melba, auch heute noch der erklärte Liebling der Londoner, hat am 24. Juni im Covent Garden in London ihr zwanzigjähriges Sängerjubiläum gefeiert.

— Fräulein E. Lauser aus Stuttgart, eine junge talentvolle Schülerin von Frau Rückbeil-Hiller, ist für die nächste Saison an das Stadttheater in Erfurt als Soubrette engagiert worden.

— Am 13. Juni d. J. hat, gesund und rüstig im Kreise seiner Kinder und Enkel, der königl. Musikdirektor und Orgelrevisor, Seminar- und Waisenhausmusiklehrer a. D., Theodor Drath zu Bunzlau (Schlesien) seinen 80. Geburtstag gefeiert. Er ist 1828 zu Winzig, Kr. Wohlau, als jüngster Sohn des dortigen Rektors und Predigers geboren, wurde 1862 als Seminarmusiklehrer am Stettiner Seminar, das nach Pölitz verlegt wurde, Amtsnachfolger von Dr. C. Löwe und kam 1864 an das Seminar und Waisenhaus nach Bunzlau, wo er 1905 mit 67 Lebens- und 46 Amtsjahren seine Pensionierung beantragte. Unter seinen 94 bisher veröffentlichten Werken befinden sich eine Musiktheorie, ein „Gesanglehrer", ein mehrfach aufgelegtes Schulliederbuch, viele Männer- und gemischte, kirchliche und weltliche Chöre, zahlreiche Orgelkompositionen, 2 Liederzyklen „Die Monate" und „Des Lehrers Pilgerlauf" mit Liedertexten und Deklamationen von seiner 1907 verstorbenen Frau Lina geb. Pleß, ein Singspiel „Nervös", ein Oratorium „Die Jünger von Emaus" und viele andere beliebt gewordene Gelegenheitskompositionen. Als lebensfroher Greis feiert er alljährlich im Oktober mit ehemaligen Schülern (zu denen auch Professor Prüfer und Gurland am Dom und Walter Fischer an der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin gehören) deren 25. Seminarabgang. W.

— Nach jahrelangem Leiden ist im 50. Lebensjahre in Nicolassee bei Berlin Dr. phil. Emil Vogel, Ehrenbibliothekar der Musikbibliothek Peters in Leipzig, Ehrenmitglied der Königlichen Musikakademie in Florenz, gestorben. Eine Monographie über Monteverdi und die „Bibliothek" der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500 bis 1700 sind von besonderem Wert für die Musikwissenschaft.

— In Erfurt ist Prof. Emil Büchner, der frühere Hofkapellmeister in Meiningen, der Leiter des Sollerschen Musikvereins zu Erfurt war, gestorben. Er hat ein Alter von 81 Jahren erreicht und ist auch als Komponist mehrfach hervorgetreten.

— Geh. Hofrat Professor Müller-Hartung ist in Charlottenburg im Alter von 74 Jahren gestorben. (Siehe dazu den Nachruf in heutiger Nummer.)

— Rimsky-Korsakow ist, wie aus Petersburg gemeldet wird, im Alter von 64 Jahren gestorben. — Wir werden seiner in einem besonderen Aufsatze gedenken. Red.

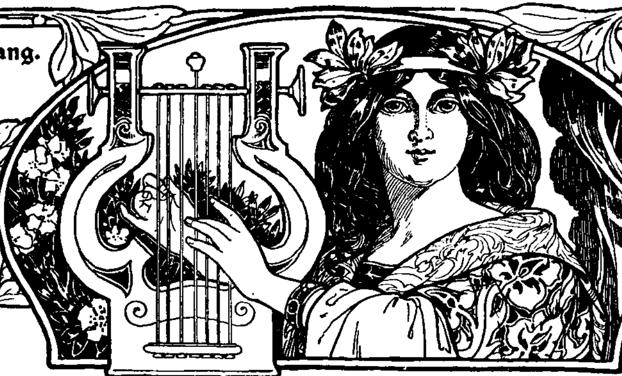
— In Laubegast bei Dresden ist der Bildhauer Prof. Dr. Kietz (außer dem von ihm geschaffenen Reiterstandbilde bekannt durch seine Freundschaft mit Richard Wagner) gestorben. Unter anderem ist das Luther-Denkmal auf dem Neumarkte in Dresden von seiner Hand. Kietz hat seine Beziehungen zu Wagner in dem Buche „Richard Wagner in den Jahren 1842—49 und 1873—75" niedergelegt.

Schluß der Redaktion am 27. Juni, Ausgabe dieser Nummer am 9. Juli, der nächsten Nummer am 23. Juli.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 20.

Stuttgart-Leipzig
23. Juli 1908.



Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Das absolute Gehör.*

Von **Otto Urbach** (Dresden).

Es ist meines Wissens bisher niemandem eingefallen, eines der herrlichsten Geschenke, das die Natur einem Musiker verleiht, eine der merkwürdigsten Entwicklungen, die das Gehirn nehmen konnte, das absolute Gehör oder absolute Tonbewußtsein, gering zu achten (wenn Hugo Riemann — oder wer? — in seinem Musiklexikon vor der Ueberschätzung desselben warnt, so hat er indessen die hohe Bedeutung „dieses Faktors" sehr wohl erkannt; siehe den Artikel Schelble, seine Harmonielehre, seine Bestrebungen um das Musikdiktat). Herrn Dr. Gustav Altmann in Straßburg, dessen so maßvolle und sachliche musikkritische Aufsätze jeder Freund einer zielbewußten Entwicklung der Tonkunst mit Freuden lesen muß, war dies vorbehalten. In seiner Besprechung im zweiten Juniheft der „Musik", „Die Methode Jaques-Dalcroze" urteilt er: „Von weit größerem Interesse sind die Kapitel über ‚Phrasierung und Nuancierung', in denen Dalcroze in origineller Weise von dem Studium der Tonleiter ausgeht. Wenn er dabei ausführt, daß jeder Schüler nach einiger Zeit befähigt sei, das absolute Gehör zu erhalten, z. B. den Ton c als solchen zu erkennen, so wage ich das doch zu bezweifeln, und vermag ferner nicht recht einzusehen, welchen so großen Nutzen eigentlich dieses bei vielen der größten Musiker nicht vorhandene absolute Gehör besitzen soll? Ich habe im Gegenteil gefunden, daß die damit ‚Behafteten' beim Transponieren usw., wie es z. B. im Gesang so oft erforderlich ist, die erheblichsten Schwierigkeiten haben. Und ob der Kunstgenuß wirklich dadurch erhöht oder die musikalischen Fähigkeiten eines Individuums dadurch gesteigert werden, daß es die Tonart eines Stückes sofort herauszuhören imstande ist, das möchte ich ebenfalls dahingestellt sein lassen. Mir scheint das Wesen musikalischer Empfindung doch mehr auf andern Gebieten zu liegen, als auf dem dieser verhältnismäßigen Aeußerlichkeiten!"

Darin liegt jedenfalls das Zugeständnis, daß Herr Dr. Altmann das absolute Gehör nicht besitzt, daß er also gewissermaßen wie der Blinde von der schlechten Aussicht spricht; es sei mir daher erlaubt, ihm und allen, die es angeht, einiges darüber mitzuteilen.

Unter absolutem Gehör versteht der Musiker die Fähigkeit, sofort und ohne Ueberlegung, einfach hörend, jeden Ton in seiner richtigen Höhe oder Tiefe aufzufassen, also auch jeden Zusammenklang, jede Ausweichung, alle Gegenstimmen, kurz das gesamte Tonbild zum Aufschreiben fertig, wie es Rob. Schumann als Ideal des Hörens bezeichnet, ohne Vorbereitung, nur durch den Vorgang des Hörens, in sich aufzunehmen. Es scheint leider nicht sehr verbreitet zu sein; unsere gerühmte Musikkultur muß doch wohl oberflächlich sein; durch das dichte Gestrüpp nutzloser Mechanik und öder Etüden-Reiterei findet sich ein großer Teil unserer Jugend innerlich wohl zum Salon und zur Operette, aber nicht zu den Klassikern durch und immer bleiben ihm die Meisterwerke zu schwierige Aufgaben. Damit stimmt auch die Billrothsche Zweidrittelmehrheit überein: der berühmte Wiener Chirurg und Freund Brahmsens hat festgestellt, daß zwei Drittel aller seiner Versuchsobjekte nur im Umfange einer Terz unterscheiden können. Diesen Glücklichen ist es gleich, ob sie c, cis, d, dis, oder e hören; beim Anhören des Salome-Klavierauszuges fühlen sie also keine Beschwerden und kommen erst in Verlegenheit, wenn es im Herzen der Prinzessin unordentlich und in der Musik ordentlich zugeht, wenn sich der Normal-, Traditions-, sozusagen Musik-Musiker auf sicherem Boden wähnt, also wenn's eigentlich richtig klingt.

Von diesem hoffnungslosen Trommelfelldickicht bis zum absoluten Gehör gibt es nun eine Reihe von Zwischenstufen; unter ihnen kommt am meisten in Betracht das sogen. relative Gehör, d. h. die Fähigkeit, von einem gegebenen Tone aus alle Tonfolgen richtig hören und verfolgen zu können; manche schaffen sich Stützen in den Grenzen ihrer Singstimme, andere greifen geistig auf dem Klaviere nach, was sie hören. Es liegt auf

* Anm. der Red. Diese interessanten Ausführungen des Dresdner Klavierspielers und Komponisten Otto Urbach werden vielleicht Wünsche zu weiterer Aussprache rege werden lassen. Wir stellen das Thema zur Diskussion und öffnen Stimmen, die Wertvolles dazu oder dagegen zu sagen haben, die Spalten der „Neuen Musik-Ztg."

der Hand, daß sich alle diese Vorgänge durch ihre Täuschungsmöglichkeiten nicht im entferntesten mit der wunderbaren Genauigkeit und Mühelosigkeit des absoluten Gehörs messen können.

Diese herrliche Gabe gering achten, weil das relative Gehör angebliche Vorzüge besitzt, heißt ungefähr dem normalen scharfen Gesicht die Kurzsichtigkeit vorziehen, etwa weil ein Kurzsichtiger (Daudet) prachtvolle Alpenschilderungen verfaßt hat, oder weil mit der zunehmenden Kurzsichtigkeit oder gar Blindheit eine Verfeinerung des Geruch- und Tastsinnes eintritt, oder weil ein scharfer Verstand oder ein Dichter mit schwachen Augen mehr sehen als ein Dummkopf mit teleskopischen! Und worin bestehen diese Vorzüge, also die Schattenseiten des absoluten Gehörs? Herr Dr. Altmann gibt an, viele der größten Musiker hätten jenes (daß sie noch schlechter gestellt gewesen seien, kann er doch nicht annehmen), nicht dieses gehabt. Pardon, das ist gerade umgekehrt: Bach, der instrumentenkundige geniale Sängerknabe von Lüneburg und Erbe einer höchstgesteigerten Familienmusikkultur hatte es, von Mozart (Miserere von Allegri!) und Beethoven weiß es alle Welt, ebenso von Schumann und Mendelssohn, ebenso von Schubert (durch den rührenden Bericht seines Chorpräfekten); von dem so geistreichen Haydn, dem so verfeinerten Chopin, dem Meister der Klangfarbe Berlioz ist's anzunehmen; über das Wagnerische Gehör habe ich trotz der häuserfüllenden Wagner-Literatur nichts erfahren können; das grimmige Urteil seines Klavierlehrers und seine eigenartige, in der Jugend von der aller anderen musikalischen Größen so abweichende Entwicklung könnten vermuten lassen, daß er ohne dasselbe hätte auskommen müssen; doch da er, von ihm als Kulturerscheinung ersten Ranges ganz abgesehen, als Orchesterdirigent eine Berühmtheit und schon in jungen Jahren Theaterkapellmeister war, Rollen schrieb und „mit Selbstvergessenheit sang" (Bülow), die seinerzeit den meisten Sängern unausführbar erschienen, der mit absolutem Gehör begabten Viardot jedoch nicht (sie sang alles vom Blatt), so darf er's wohl gehabt haben. Von Liszt kenne ich die Hände, aber nicht das Gehör; das phänomenale Wunderkind, der Dichter der Faust-Symphonie, die ja bereits vor der „Walküre" der Welt geschenkt wurde, hat unzweifelhaft zu allen Weihen auch die des absoluten Gehörs empfangen. Die Dresdner bedeutenden und praktisch tätigen Musiker haben es fast alle; ich könnte eine ganze Reihe klangvoller Namen herzählen. Dagegen ist richtig, daß auch Künstler mit starker Begabung ohne dasselbe auskommen müssen. Darauf komme ich noch zu sprechen.

Die andere Schattenseite sollen erhebliche Schwierigkeiten beim Transponieren, also beim Uebertragen eines Stückes, einer Melodie oder einer Harmonie in eine andere Tonart, sein. Von Hans von Bülow, dem Meister aller Transposition und aller sekundären und auch primären Begabungen (er hat auch als Komponist sehr Beachtliches in seiner Nirwana geleistet, und sein Klavierstück Lacerta finde ich reizend), erzählt Pfeiffer in seinen „Studien bei Hans von Bülow" mit naivem Erstaunen, daß er von jedem Platz des Zimmers aus jeden Ton richtig höre. Von Saint-Saëns, einem ebensolchen Unikum im Transponieren, weiß ich das persönlich. Wenn Herr Dr. Altmann erlebt hat, daß Sänger Schwierigkeiten beim Transponieren hatten, so ist darauf zu erwidern: erst mit dem absoluten Gehör überträgt man wirklich und mit Bewußtsein, das ist schon etwas anderes als eine kunstwidrige mechanische Leistung; der Sänger macht es übrigens durch seine unbedingte Treffsicherheit mehr als wett. Einen Bläser, der sich jeden Ton absolut richtig vorstellt, also z. B. die oft wechselnden Hornstimmungen nicht vom F-Horn aus, sondern in der C-Stimmung transponiert, wird jeder Kapellmeister für zuverlässiger halten. Und man frage einmal bei Gesangvereinsdirigenten nach ihren Sängern, ebenso bei Sängern und Orchestern nach ihren Dirigenten! Der verstorbene Albert Becker beklagte es mir gegenüber, daß es ihm mangels des absoluten Gehörs nicht möglich wäre, a tempo festzustellen, ob sein Domchor in der Stimmung herunter- oder hinaufgegangen sei.

Wenn man es so nennen will, gibt es beim Transponieren doch eine Schattenseite. Das ist ein eigentümlich unbehagliches Gefühl, das übrigens auch Komponisten mit relativem Gehör eine Transposition (zunächst der eigenen Werke) als eine Verschlechterung der Stimmung empfinden läßt. Man steigt aus einem vollkommenen in einen unvollkommenen Zustand hinab. Noch ist mir der peinliche Eindruck unvergessen, den ich in der Georgenkirche in Eisenach hatte, jener ehrwürdigen Stätte meiner Vaterstadt, in der ein Pachelbel und der geniale Onkel des großen Sebastian, Johann Christoph Bach, wirkten, als der vortreffliche Camillo Schumann die große a moll-Fuge und die noch größere g moll-Phantasie und Fuge Sebastians auf der Orgel spielte, die einen Halbton über unserer Normalstimmung steht (dies ist der Grund, warum die so unermeßlichen segenstiftenden Bach-Feste nicht ständig in Eisenach erklingen; welcher wohlhabende Musikfreund stiftet eine neue Orgel?); ich hörte also beide Werke in b moll und gis moll; es war ungefähr so, als wenn man eine grandiose und geliebte Landschaft nur durch ein gefärbtes Glas anschauen darf. Zugegeben, daß dies eine Schattenseite ist, so ist sie doch zuverlässig auf die Verfeinerung des Nervensystems zurückzuführen, die ja auch das Schmerzgefühl zunehmen läßt. Die Billrothsche Zweidrittelmehrheit läßt das kalt.

Noch eine „Schattenseite": Durch die schrankenlose Aufnahmefähigkeit des absoluten Ohrs wird auch die Hörarbeit gesteigert; der naive Genuß, die Schwelgerei, verwandelt sich in positive Arbeit. „Sie hören mir nicht zu", klagte César Franck, der Stillen und wahrhaft Großen einer, als seine Werke in Paris durchfielen. Ja, sie konnten's nicht! Künstler mit feinem Pinsel wie die Bache, ihr Zeitgenosse Stamitz, Cornelius, Franck, Brahms werden immer denselben schweren Stand haben. In der Gegenwart ist es nicht anders. Dafür durften die italienischen Veristen einen unerhörten Siegeszug über alle Bühnen, Saal- und Gartenkonzerte antreten und 1891 der Kritiker des Berliner Tageblattes, Prof. Heinrich Ehrlich, ein Nachtlicht wie Mascagni der strahlenden Sonne Wagner gegenüberstellen, wo anderseits die sengenden Strahlen dieses übermächtigen Gestirns so ziemlich den ganzen Boden für die ernste und gehaltvolle deutsche Bühnenkomposition ausgesogen haben. Sie hören ihnen nicht zu.

Ob die musikalischen Fähigkeiten eines Individuums durch das absolute Gehör gesteigert werden können? — Ob der Kunstgenuß dadurch erhöht werden kann? — Ich muß bekennen, daß ich mir nicht recht vorstellen kann, wie sich ohne absolutes Gehör der eigenartige Farbenreiz der verschiedenen Tonalitäten darstellt; wenn ich z. B. bei B dur die deutliche Empfindung von himmelblau habe, so muß das doch einem relativen Ohr als Phantasterei vorkommen; ich kann nicht verstehen, wie sich das Anhören komplizierter Tonstücke ohne absolutes Gehör anders als eine Art Rausch darstellt, wenn ich nie angeben kann, was eigentlich ich höre, wo anderseits das geschliffene absolute Ohr die Abweichungen der Stimmung der Blasinstrumente heraushört, z. B. eine A-Klarinette in einem As dur-Satz, Pianisten den Unterschied des Anschlages der einzelnen Finger; ich kann nicht anders als den Lernenden beklagen (mitsamt dem Lehrenden), der auf dem Papier die theoretischen Wissenschaften treiben muß; das absolute Gehör faßt dagegen die Harmoniefortschreitungen als selbstverständlich auf. Dem oft wiederholten Scherz Beethovens, nach der Durchführung die Repetition des Themas erst einmal in einer anderen als der Haupttonart zu bringen und daran meist einen ergötzlichen Kampf der Motive anzuschließen (siehe Klaviersonate C dur, op. 2 III erster Satz) bis, oft in drolliger Weise, die Haupttonart Sieger bleibt: wie steht ihm und solchen Finessen das relative Ohr gegenüber?

Mit dem Heraushören der Tonart ist es nicht getan; wie beruht die wunderbar nervenspannende, hypnotische Wirkung der Wagnerschen Musik mit auf der unausgesetzten, phantastischen, tief ausdrucksvollen, so glutvoll empfundenen Modulation! Ja, wie viele seiner geliebtesten Themen sind rein melodisch ganz unverständlich, ja nichtssagend und erhalten erst durch das Gewebe der Polyphonie und Harmonie ihre leuchtende Farbe! Dabei vertragen sie wie die Werke der Natur das

Mikroskop des absoluten Gehörs. Beethoven hat sich oft seines wunderbar genauen Gehörs gerühmt und war dem Selbstmord nahe, als ihm die eigentliche Belohnung des schaffenden Künstlers, das Hören der eigenen Werke, durch die schreiende Ungerechtigkeit seines tragischen Schicksals versagt wurde.

Von einer Steigerung der musikalischen Fähigkeiten ist man wohl befugt zu reden (unbedingt auch von einer Erhöhung des Kunstgenusses), nicht aber, wohlgemerkt! von einem Ersatz der geistigen Fähigkeiten! So wie es Tatsache ist, daß starke schöpferische Begabungen ohne das absolute Gehör auskommen müssen (die mir bekannten empfinden es mit Schmerz, da sie dadurch an das Klavier genagelt sind), so kommt es auch vor, daß unoriginelle, ja unpoetische Köpfe, nicht einmal guten Geschmack oder besondere Ausdrucksfähigkeit verratende Musiker durch den Besitz des absoluten Gehörs überraschen. Gewiß, nicht jeder, der es hat, ist ein Komponist, aber er ist dazu befähigt (man stelle ihn nur nicht ungerechterweise neben die großen Wohltäter der Menschheit) und hat im Handwerksmäßigen und in erkennender Aufnahmefähigkeit einen Vorsprung; es ist auch nicht jeder mit besonders farbenempfindlichen Augen ein Maler, nicht jeder mit der Gabe plastischen Sehens ein Bildhauer, aber sie sind befähigt dazu; ein feines Sprachgefühl macht noch keinen Poeten, aber es befähigt dazu und ist eine Grundbedingung für einen originellen Stil; das angeborene Zungen-R macht noch keinen Redner oder Schauspieler, aber der glückliche Besitzer hat einen Vorsprung vor allen Mitteldeutschen (siehe Palleske, Kunst des Vortrags); und wie ist ein gutes Gedächtnis, obwohl es allein noch keinen Gelehrten macht, eine Grundbedingung für alle Gelehrsamkeit! Bei aller künstlerischen und anderen Betätigung sprechen Erziehung, Bildung, die Stürme des Lebens, die Kraft des Wollens, Lust und Liebe zu anderen Künsten oder Wissenschaften, Beeinflussungswiderstände usw. ein gewichtiges Wort mit: wäre Beethoven bei seinen ersten Skizzen stehen geblieben, so hätten wir wahrscheinlich ein ganz anderes Bild von ihm, wäre Tausig nicht an der Größe Wagners verzweifelt, so hätten wir gewiß zahlreichere seiner harmonisch und klanglich so interessanten Kompositionen, die seinerzeit immer falsch klangen, wenn er sie nicht selbst spielte; hätte sich Bülow von seinem Klavier, über das er so schimpfte, trennen können, so hätte er bei seiner Sehnsucht nach schöpferischer Betätigung mehr komponiert; hätte der unglückliche Friedemann Bach mehr inneren Halt (vielleicht auch mehr Sonnenschein) gehabt, so hätte er der Stolz der Familie Bach werden müssen. Und zum Kapitel Bildung: ein Zigeunergeiger (und was sind das manchmal für Geiger!), der bei dem gerühmten improvisatorischen Zusammenspiel kaum ohne absolutes Gehör auskommen kann (d. h. was ich in Ofen-Pest bis zum Ueberdruß davon hörte, baute sich immer auf denselben Akkordfolgen auf: im übrigen verließen sich diese „Zigeuner" auf die ausgleichende Fähigkeit des Cymbals und der Ohren der Zuhörer), wird ja wohl an Geschmack und künstlerisch besonnener Ausdrucksfähigkeit immer hinter einem modernen gebildeten Musiker mit relativem Gehör zurückstehen. Und wer die weite Reise nach dem ungarischen Globus scheut, der findet im eigenen Lande genug Beispiele. Gegen Albert Becker mit seiner b moll-Messe verschwinden gewiß Dutzende von komponierenden Musikern mit absolutem Gehör (beurteilen kann ich's nicht; ich schließe mich da dem Gutachten der Majorität an; wir haben ja in Deutschland soviel Komponisten, auch mit relativem Gehör, „daß wir sie dutzendweise verhungern lassen konnten", wie es in dem Roman „Zwölf aus der Steiermark" heißt, — leider kommt's nicht nur in Romanen vor!), trotzdem ist der innige Wunsch aller nicht mit absolutem Gehör Begabten, es sich anzueignen.

Große einsichtige Künstler und Erzieher wie Ph. E. Bach, Mozart, Schumann, unser Dresdner Johannes Schreyer in seiner epochemachenden „Harmonielehre (Von Bach bis Wagner)" betonen eindringlich die Wichtigkeit der Gehörbildung. Man lese in Schreyers Werk auf Seite 63 nach! Dort findet sich auch ein höchst interessanter Hinweis auf eine im 3. Jahrgang der Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft erschienene Studie von Otto Abraham „Ueber das absolute Tonbewußtsein". Ich zitiere aus Schreyer: Auf Grund sehr sorgfältiger experimenteller Untersuchungen kommt der Verfasser zu dem überraschenden und hochwichtigen Resultat, „daß das absolute Tonbewußtsein einen gewaltigen Einfluß auf die Intervallauffassung, das Gedächtnis für Harmonien und für Melodien ausübt, daß es eine deutliche Beziehung zu der musikalischen Phantasie und kompositorischen Begabung aufweist — und bei einer ganzen Anzahl von Menschen anzuerziehen ist."

Natürlich! — denn was kann es im letzten Grunde nur sein? — doch nichts anderes als eine besondere Art des musikalischen Gedächtnisses!

Völker ohne musikalische Kunst und Kultur werden wohl vergeblich darauf warten, daß ihnen das absolute Gehör anfliegt; es kann nur eine Sache der Uebung, des Gedächtnisses sein. Wenn Musiker damit geboren werden, so kommt ihnen die Arbeit früherer Generationen zugute; der in der Regel sehr zeitige Musikunterricht, das Singen und Klingen in musikalischen Familien vollbringen dann das Weitere. Ein Anfang muß erst gemacht werden. Darum kann es auch gelernt werden. Ich halte Auswendigspielen für eines der besten Mittel durch die Erziehung des Tonvorstellungsvermögens und verlange es von meinen Klavierschülern mit ausdrücklicher Begründung der Gehörbildung. Die Schüler, die es bereits hatten, stammten aus Musikerfamilien. Die Methode Jaques-Dalcroze kenne ich nicht; allem Anschein nach liegt ihr in diesem Punkte die Auffassung des Gehörs als Gedächtnis zugrunde. Von dem früheren Leiter des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M. erzählt das Riemannsche Musiklexikon: „Ein besonderes Verdienst Schelbles, das noch jetzt durch seine Schüler segensreich fortwirkt, war seine ganz eigenartige Methode des musikalischen Elementarunterrichts, darin bestehend, daß er durch fortgesetzte Uebung im Auffassen und Unterscheiden weniger Töne das absolute Gehör zentralisierte und in unfehlbarer Weise schulte." Wohl alle Konservatorien schreiben für die Chorklassen Gehörübungen vor. Einer meiner Studienfreunde hat es sich mit dem eingestrichenen f der Celli am Anfang des Tristan-Vorspiels beigebracht. Häufig ist es an die Klangfarbe der Instrumente gebunden; das Pfeifen mit dem Munde wird leicht eine Oktave zu tief aufgefaßt; es kann vorkommen, daß der Ton einer Klingel, der Pfiff einer Lokomotive, der Hahnenschrei falsch angegeben werden, da ihre Klangfarben noch nicht im Orchester verwandt worden sind (trotz Mahler und Strauß). Auch die Vierteltöne unterliegen leicht, namentlich bei Pianisten, zu hoher oder zu tiefer Schätzung. Wenn aber das Riemannsche Lexikon sagt (S. 584): „Die höheren Kunstwirkungen liegen doch auf dem Gebiete der relativen Tonhöhe und sind von der absoluten nur in sehr geringem Maße abhängig, wie schon zur Genüge die Möglichkeit der Veränderung der Normalstimmungshöhe beweist" — so scheint mir das vieldeutige Wort „Wirkungen" eine Verschiebung der Begriffe zu bedeuten; das absolute Ohr würde sich anpassen; in England (das eine höhere Stimmung hat oder hatte) erzogene Musiker können dies bezeugen.

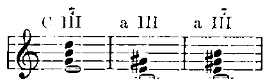
Sodann ist das Leben so vieler kurzsichtiger und blinder Musiker ein Beweis für die enorme Wichtigkeit des absoluten Gehörs. Dieser wunderbare Ausgleich, diese Erleichterung des Studiums, diese Quelle des Genusses, das absolute Gehör, ermöglicht es, schließlich auch vom Nebenzimmer, vom Nebenhaus aus (die Dresdner „Heime für Menschen" sind jedenfalls dünn genug gebaut) Unterricht zu geben; es ermöglicht ihnen die praktische Ausübung des Musikerberufes, solange in Deutschland die ernste Komposition in den Augen der Verleger ein Vorrecht der großen Vermögen ist (in Rußland soll es besser sein!).

Die Kritik hat die Pflicht, unausgesetzt zu betonen: wenn wir Zuhörer sein wollen, „würdig des Namens," wie Mozart, „denen hauptsächlich wir zu gefallen suchen müssen", wie Phil. E. Bach sagt, so müssen wir hören lernen. Ganz verkehrt aber ist es, das Ideal des Hörens in einer allen zugänglichen Zeitschrift herabsetzen zu wollen. Und wenn uns einer von der Zweidrittelmehrheit, wie das so oft geschieht, die Mit-

teilung macht: „ich bin nicht musikalisch, aber ich höre jeden falschen Ton," so entgegnen wir ihm: „Und die vielen richtigen Töne hören Sie nicht!"

Die dissonierenden Akkorde der dritten Stufe.

Von **M. Koch**, Königlicher Musikdirektor in Stuttgart.



Die Mollharmonik besitzt in dem Drei- und Vierklang der dritten Stufe Gebilde, die nur ihr eigen sind, weshalb diese Akkorde in jedem Tongeschlecht besonders behandelt werden müssen.

1. Der $\overset{7}{\text{III}}$ in Dur.
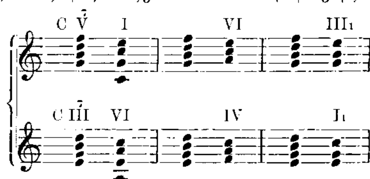
Erste Umkehrung oder Quintsextakkord ($\overset{7}{\text{III}}_1$):

Zweite Umkehrung oder Terzquartakkord ($\overset{7}{\text{III}}_2$):
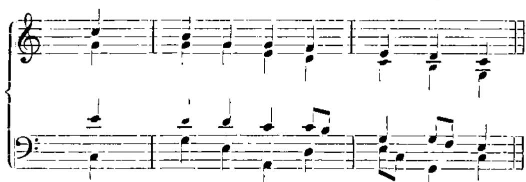
Dritte Umkehrung oder Sekundakkord ($\overset{7}{\text{III}}_3$):

a) Auflösung.
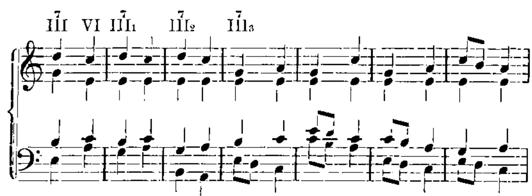
Schema hiefür, nachgebildet dem Auflösungsschema des $\overset{7}{\text{V}}$:



In der Stammform kann die Quinte fehlen, z. B.:
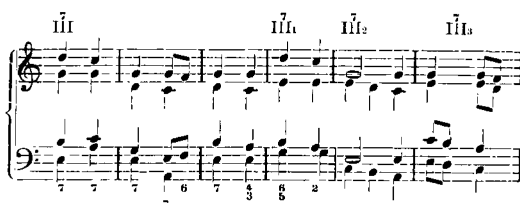


Zur normalen Auflösung dient der eine Quinte tiefer liegende VI.
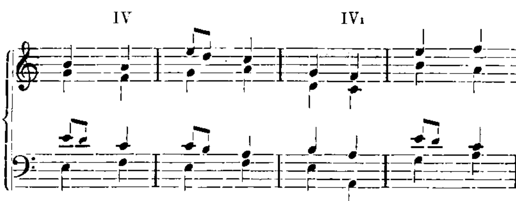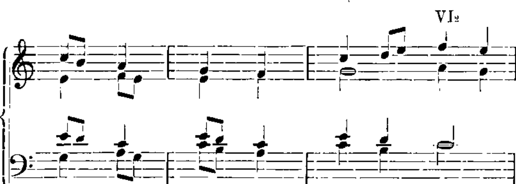


Der $\overset{7}{\text{III}}_3$ kommt in der Regel nur durchgangsmäßig auf nachschlagenden Taktgliedern nach dem III und I_1 vor.
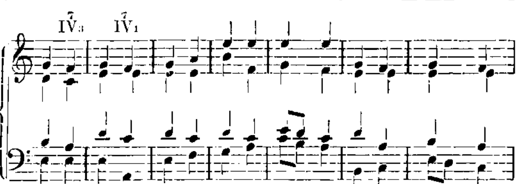
Läßt man die Terz der $\overset{7}{\text{III}}$ hinüber in den VI liegen, so bekommt man den $\overset{7}{\text{VI}}$ als Auflösungsakkord, z. B.:
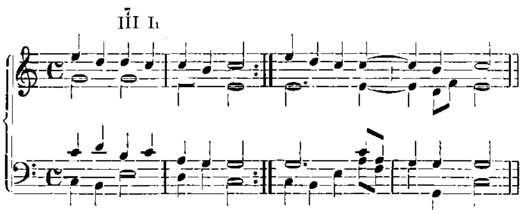


Auflösung in die Formen des IV und $\overset{7}{\text{IV}}$ (den unterdominantischen Sextakkordformaten ist stets Oktavlage zu geben):
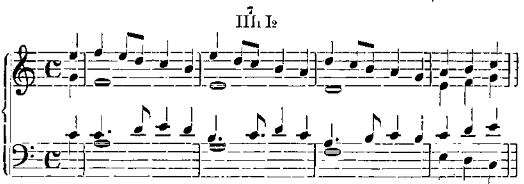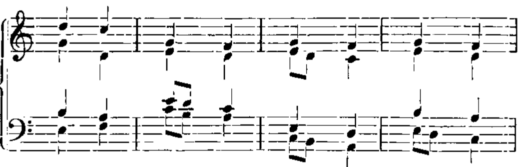






Wie sich der Parallelklang des VI, der I, als Auflösungsakkord verwenden läßt, zeigen folgende Sätze:
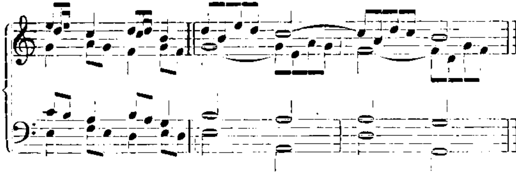




Mögliche Auflösung in den Vierklang der zweiten Stufe:



Vergleiche damit die Folge $\overset{7}{\text{VI}}$—$\overset{7}{\text{V}}$.

Verzögerte Auflösungen bieten folgende Beispiele:
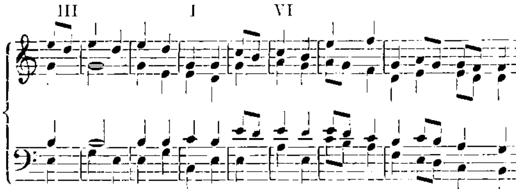


b) Einführung.
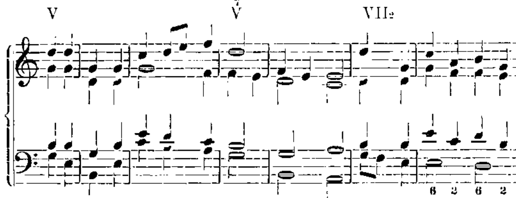
aa) Die Septime tritt stufenweise von oben ein nach einem Dreiklang der 3. oder 1. oder 6. Stufe;
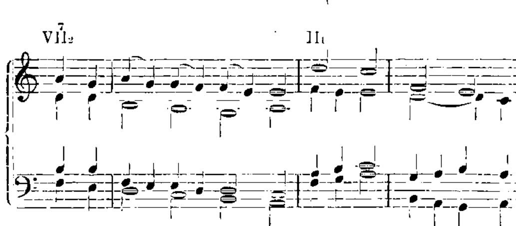
bb) Die Septime wird vorbereitet durch einen konsonanten oder dissonanten Dominantakkord (V, $\overset{7}{\text{V}}$, VII, $\overset{7}{\text{VII}}$) oder — was seltener vorkommt — durch einen konsonanten oder dissonanten Akkord der 2. Stufe.
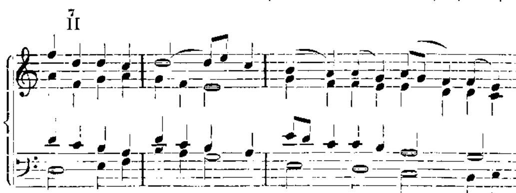
Zu aa):



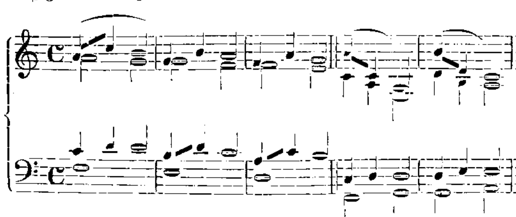
Zu bb):
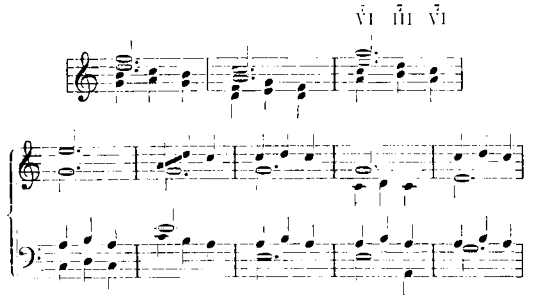






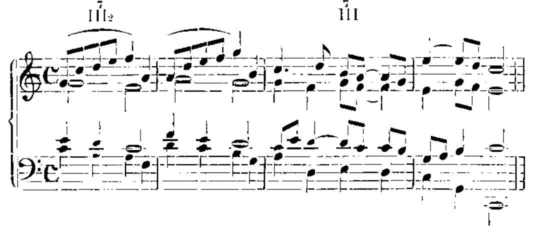
Freie Einführung der Septime innerhalb sequenzmäßiger Bildungen:
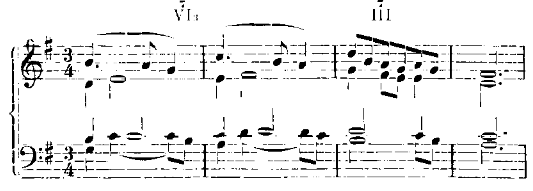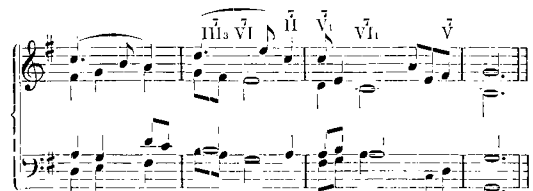


Den Vierklangsverbindungen $\overset{7}{\text{V}}$—$\overset{7}{\text{II}}$, $\overset{7}{\text{II}}$—$\overset{7}{\text{VI}}$ mit Trugschlußstand schließt sich die Folge $\overset{7}{\text{VI}}$—III an.



Musterbeispiele über den $\overset{7}{\text{II}}$:







Aufgabe. Komponiere in allen Durtonarten Sätze und Perioden über die aufgeführten Auflösungs- und Einführungsbeispiele.

Schumanniana.

Eine Blütenlese aus Schumanns Schriften.

Von **Walther Domansky** (Danzig).

Daß Robert Schumann nicht nur ein feinsinniger Musiker, sondern auch ein geistreicher Schriftsteller gewesen ist, brauche ich den Lesern nicht erst zu sagen. Aber jedenfalls ist er wohl in seiner ersteren Eigenschaft als Komponist den meisten bekannter als durch die Lektüre seiner Schriften. Diese sind als „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker", herausgegeben von Dr. Heinrich Simon, in drei Doppelbändchen in der bekannten Reclamschen Universal-Bibliothek erschienen. Während in dieser sehr dankenswerten Ausgabe chronologisch nach der Jahreszahl des Entstehens der Schriften zu Werke gegangen ist, gedenke ich hier, nur auszugsweise und lediglich die schönsten Stellen nach bestimmten, sachlichen Gesichtspunkten geordnet zu bringen. So gewinnt der Leser vielleicht ein zusammenfassendes Bild über die Geistesrichtung und den Geistesreichtum unseres genialen Musikers Robert Schumann.

Was uns bei der Lektüre seiner Schriften mit am schönsten anmutet, ist sein wahrhaft deutsches Empfinden und seine Be-

geisterung für deutsches Wesen und deutsche Kunst. Wie schön klingt es, wenn er zwei Kompositionen, die er rezensiert, mit dem Geleitswort versieht: „So mögen auch diese zwei Werke, leichte glückliche Wanderer, ihren Zug durch die Welt antreten. Verlangten sie einen ausdrücklichen Paß, so weiß ich, daß ich die Augen bezeichnete ‚blau'." — Von den Liedern eines Komponisten sagt er: „Eben nur ein Deutscher kann solche heimliche, trauliche Lieder machen." Ebenso lobt Schumann auch seine deutsche Muttersprache über alles: „Ich aber lobe mir meine Muttersprache, rein gesprochen, jeden Ausdrucks fähig, kräftig und klangvoll." Deshalb tadelt er auch z. B. den Komponisten Adolf Henselt wegen der französischen Ueberschriften zu dessen 12 Etüden: „Daß er (Henselt) dazu französische Worte wählte, möchte ich ihm einigermaßen verdenken, da keine Sprache so reich an Worten und Sprüchen der Liebe, als die deutsche, keine so Herzinniges, Treueigenes, Zartverhülltes aufzuweisen hat." So steht unserm Schumann denn die deutsche Kunst vor allem hoch. Im Jahre 1840 schreibt er: „Im Kampf der Meinungen, selbst mitkämpfend und meinend, haben wir an dem Einen festgehalten: vor allem deutsche Kunst zu hegen und zu pflegen." Darum freut er sich über ein so deutsches Werk wie Rückerts „Liebesfrühling" (komponiert von Karl Zöllner), indem er darüber schön sagt: „Rückert, der Deutsche durch und durch, — nur von ‚östlichen Rosen' zuweilen überstrahlt, — war auch gerade der Dichter, der dem Komponisten besonders zusagen mußte. Im ‚Liebesfrühling' steht Blüte an Blüte; die deutschen Komponisten sind erst seit kurzem dahinter gekommen." Es ist mithin nur konsequent, wenn Schumann aus seinem deutschen Empfinden heraus den „Italianismus" in der Musik bekämpft. „Scheint denn leider," schreibt er, „in jener Residenz (Wien) für einige Augenblicke der Italianismus (es war die Zeit Donizettis) gesiegt zu haben, so wollen wir guten deutschen Philister, die noch auf Bach und andere etwas halten, dennoch so lange wie möglich standhalten, und wenigstens in der Stube so viel gute Musik machen, als wir im Theater nicht zu hören bekommen," bis „das morsche, mit Allerhand-Kränzen behangene Gerüst italienischer Marktschreierei doch über kurz und lang einmal wieder zusammenstürzt". Dabei ist Schumann weit davon entfernt, die deutschen Komponisten etwa eben nur als Deutsche über alle andern zu stellen. Im Gegenteil, er möchte sie ganz anders haben und rüttelt sie tüchtig auf, indem er mit Worten, die vielleicht auch heute noch gelten, von den deutschen Opern sagt: „Die deutschen Komponisten scheitern meistens an der Absicht, dem Publikum gefallen zu wollen. Gebe aber nur einmal einer etwas Eigenes, Einfaches, Tiefinnerliches ganz aus sich heraus, und er soll sehen, ob er nicht mehr erlangt." ... „Noch einmal: gebt nur einmal eine recht originelle, einfach tiefe, deutsche Oper, schreibt, als gäb' es kein Publikum, aber zeigt den echten Künstler, die echte Bildung, und wir wollen sehen, ob ihr euch dabei nicht besser steht. Vielmal ist das schon gesagt worden, aber nie war es nötiger als jetzt, wo der Glaube des Publikums an deutsche Opernkomponisten immer tiefer und tiefer zu sinken anfängt."

Sehr feinsinnig sind die Bemerkungen, die Schumann hier und da über das Kunstwerk an sich und dessen Entstehung, über den Künstler usw. macht. Kaum dürfte wohl etwas Treffenderes über den mystischen, ja dämonischen Untergrund und Ursprung so mancher hervorragenden Kunstwerke gesagt werden als das Folgende: „Es besitzt der Mensch eine eigene Scheu vor der Arbeitsstätte des Genius: er will gar nichts von den Ursachen, Werkzeugen und Geheimnissen des Schaffens wissen, wie ja auch die Natur eine gewisse Zartheit bekundet, indem sie ihre Wurzeln mit Erde überdeckt. Verschließe sich also der Künstler mit seinen Wehen; wir würden schreckliche Dinge erfahren, wenn wir bei allen Werken bis auf den Grund ihrer Entstehung sehen könnten." Wie sehr kommt es übrigens auf die Umgebung, sogar auf den Wohnort des Künstlers an! „Sage mir, wo du wohnst, so will ich dir sagen, wie du komponierst. Es liegt etwas in diesem Paradox Florestans, der es sogar umgedreht richtig gefunden wissen will. Spazierflüge, Reisen sind nicht anzuschlagen, wenn sie auch momentan einfließen. Aber schließt Beethoven zehn Jahre in ein Krähwinkel (der Gedanke empört) und seht zu, ob er darin eine d moll-Symphonie fertig gebracht." Also, der Künstler gehört in eine Umgebung, in der das großzügige, frische Leben der Gegenwart pulsiert, aber es muß zwischen ihm und seiner Umgebung immer ein gewisser Abstand, ja sogar unter Umständen eine persönliche Unbekanntschaft sein. „In dem Grade daher", sagt Schumann, „wie manche Werke zu verlieren scheinen, wenn wir ihren Schöpfer von Angesicht zu Angesicht sehen, gewinnen andere eben durch Bekanntsein mit dem Urheber." Der Künstler muß sich hüten, etwa wie ein Schmetterling von Blume zu Blume zu flattern und den süßen Honig wohlfeilen Beifalls zu naschen. „Die giftigen Blumen", schreibt Schumann, „sind hier der Beifall des gewöhnlichen Haufens, gewisse Blicke sentimentaler Frauen. Der wahre Künstler gedeiht aber nur anderswie, — in der Einsamkeit oder im Umgange mit Künstlern, und nichts entnervt mehr, als der Beifall Mittelmäßiger. Tiefe kann sich freilich niemand geben; aber lernen und streben soll man immer." Dem entspricht ein anderes Wort Schumanns, welches lautet: „Man kann nicht alles aus eigener Tiefe herauf beschwören." Und doch soll ein wahres Genie auch ein Original im besten Sinne des Wortes sein. Freilich, „wer viel Angst hat, seine Originalität zu bewahren, ist allerdings im Begriff sie zu verlieren." Und verkehrt wäre es, wenn das Genie seine Originalität nur in der selbstgewählten Einsamkeit bewahren zu können wähnte. „Hier muß ich", sagt Schumann, „etwas aussprechen, was ich nur ungern tue, und möchte es mit dem Goetheschen Wort einleiten: ‚Wer sich der Einsamkeit ergibt, ach, der ist bald allein.' Zu lang anhaltende Abgeschiedenheit von der Welt schadet dem Künstler zuletzt; er fängt da oft an, sich in gewisse Formen und Manieren einzugewöhnen, bis er sich plötzlich bis zum Sonderling, zum Träumer festgefahren. So weit mag er sich noch ganz wohl befinden. Aber donnert ihm nun einmal eine öffentliche Stimme ein ‚Hab acht, Freund' entgegen, so verfällt er in Grübeln, in Zweifeln an sich, und der Pedanterie gesellt sich gar noch der Unmut, die Hypochondrie zu, dieser schädlichste Feind des Schaffens." Dessenungeachtet muß aber der Künstler doch insoweit sich selbst überlassen sein, daß er sein Werk in ruhigem Fluß der Entwicklung, ohne sprunghaftes Arbeiten und Pausieren, zu Ende führen kann. „Denn so fein wühlt die Phantasie des Musikers, daß, einmal die Spur verloren oder von der Zeit zugeschüttet, sie später nur durch glücklichen Zufall in seltenem Augenblick wieder aufgefunden wird; darum wird auch ein unterbrochenes, beiseite gelegtes Werk nur selten ein fertiges; lieber fange der Komponist ein neues an, entschlage sich der Stimmung ganz." Freilich muß der Künstler auch, wenn er ungestört an seinem Werk weiterschaffen kann, für sich selber die rechte Zeit des Abschließens finden und seine Arbeit nicht in der Breite, gleichsam im Sande verlaufen lassen. Sehr hübsch bemerkt Schumann darüber: „L. (Lanner) versteht nicht immer zur guten Zeit abzubrechen, in Weise geistreicher Männer, die uns wohl gar mit einem Witz zu Haus schicken, in der Weise wie oft Beethoven, daß sich das Publikum fragt: ‚Was wollte der Mann eigentlich — aber recht hat er gewiß'; solche Schlüsse lasse sich Lanner von seinem guten Geist manchmal einflüstern." Und dann auch einmal so etwas wie Ferien inmitten der Schaffensperioden! „Hat doch jedes Künstlerleben", meint Schumann, „seine Ferienzeiten, wo es sich bequem schaukeln möchte auf der Gegenwart; die ihn dann zu neuer Arbeit ruft, die Stimme wird nicht ausbleiben."

Daß ein so schönheitsdurstiger Geist wie Schumann das Häßliche von der Kunst fern gehalten wissen wollte, versteht sich eigentlich von selbst. „Nur das Häßliche", meint er, „sei wie der ewige Jude, dem sich nirgends ein gastliches Tor erschließt." Und dem Schönen muß sich nach seiner Ansicht auch das Gute zugesellen. Es macht Schumann alle Ehre, wenn er einen Ausspruch tut wie den folgenden: „Ich mag die nicht, deren Leben mit ihren Werken nicht im Einklang steht." Ja, er stellt geradezu den Satz auf: „Die Gesetze der Moral sind auch die der Kunst."

Höchst beachtenswert ist es, was Schumann über das Genie, das Talent, den Dilettantismus usw. bemerkt. Das Genie mußte er, der geniale, wohl zu beurteilen verstehen, und so sagt er denn: „Vielleicht versteht nur der Genius den Genius ganz." An dem Genie bewundert er das Ursprüngliche, das auch mit einem Mangel an abgerundeter Glätte verbunden sein kann. „Dem Demant verzeiht man seine Spitzen;" schreibt er einmal unter der Ueberschrift „Das Genie" und fährt dann fort: „es ist sehr kostbar, sie abzurunden." An dem Genie verehrt er die unbezwingliche Kraft und Siegesgewißheit, mit der es bei seinem Schaffen unbehindert und unbeirrt vorwärts schreitet. In einem Aufsatz über Ferdinand Hiller sagt er einmal: „Darin liegt der Grund zu einer Bemerkung, die sich in jeder Etüde aufdrängt. Es ist das plötzliche Stocken, Zurücksinken mitten im Aufflug. Er nimmt den Anlauf wie ein Siegesroß und fällt kurz vor dem Ziel nieder; denn dieses steht fest und kommt uns nicht entgegen: ja, es scheint sogar zurückzufliehen, je mehr man sich ihm nähert. — Darum geht auch ziemlich allen Etüden das goldene Wohlgefühl ab, das Vorahnen des Sieges, welches man starken Geistern schon beim ersten Wort anmerkt." Letzteres ist wohl überhaupt das Merkmal, welches das Genie von dem Talent unterscheidet. „Leider weiß ich auch nicht," sagt Schumann einmal, „was man einem ausgezeichneten poetischen Talente, das vielleicht zu rasch die Schule durchgemacht hat, anraten soll. Mit Genies wird man leichter fertig; die fallen und stehen von selbst wieder auf." Schumann ist übrigens weit davon entfernt, dem bescheiden und liebenswürdig auftretenden Talent etwa seine Anerkennung zu versagen. Er weist auch dem Talent gern den ihm gebührenden Platz zu, denn wie er schreibt, „die Natur müßte zerbersten, wollte sie lauter Beethovens gebären." Aus demselben Grunde achtet Schumann auch das Kunstwerk im Kleinen, im eng umschriebenen Rahmen, da es nicht nur lauter Symphonien geben kann. „Wenn Heinse im Ardinghello sagt: ‚Ich kann das Kleine nicht leiden, es geht mir wider den Sinn und ist ein Schlupfwinkel, wohinein sich Mittelmäßigkeit und Schwäche verbirgt und bei Weibern, Kindern und Unverständigen groß tut,' so bezieht er das auf die Künste des Raumes und der Ruhe, Malerei und Plastik, und Kunstrichter mögen entscheiden, inwieweit dieser Ausspruch gültig ist. Denk' ich aber an Musik und Poesie, die Künste der Zeit und Bewegung, und ist es mir im Nachhören der obigen Werke klar geworden, wie selbst den glücklichsten Talenten im Kleinen vieles mißlingt, und wie wiederum den Mittleren das abgeht, wodurch die Kürze wirkt, durch den Blitz des Geistes, der sich im Augenblick entwickeln, fassen und zünden muß, so glaube ich einen Grund zu haben, warum ich diese Nummer lieber mit dem griechischen Motto einleitete, welches hieß: ‚Alles Schöne ist schwer, das Kurze am schwersten.'"

Für Schumann steht es fest, daß dem Genie gleicherweise wie dem Talent nicht ohne weiteres die reifen Früchte in den Schoß fallen. Es bedarf angestrengten Lernens und angestrengter Tätigkeit, um das Höchste zu erreichen. Wie schön klingt aus dem Munde eines solchen Mannes das Wort: „Es ist des Lernens kein Ende." Zum guten

Teil beruht das Geheimnis des Erfolgs eben auf „unausgesetztem Fleiß, strengem Ueberwachen der Kräfte, eisernem Willen bis in die ältesten Jahre hinauf," denn nur „durch Fleiß und Ausdauer wirst du es immer höher bringen", sagt Schumann. Und noch ein wesentliches Merkmal gehört dazu, das dem wahrhaft großen Meister innewohnt, die Bescheidenheit. Es ehrt Schumann selber, wenn er einmal das schöne Bibelwort anführt: „Die sich selbst erniedrigen, sollen erhöhet werden", und wenn er ein anderes Mal von dem „Genius der Bescheidenheit" spricht. Diese Bescheidenheit pflegt den kleinen Geistern, den Dilettanten und was sonst, nicht gerade innezuwohnen. Deshalb ruft Schumann ihnen auch gelegentlich das Donnerwort zu: „Bebt ihr nicht zusammen, ihr Kunstschächer, bei den Worten, die Beethoven auf seinem Sterbebette sprach: Ich glaube erst am Anfang zu sein —, oder wie Jean Paul: Mir ist's, als hätt' ich noch nichts geschrieben."

Ritterlich ist das Verhältnis, das Schumann als Kritiker gegenüber den in der Musik sich betätigenden Frauen einnimmt. Von den wenig zahlreichen Komponistinnen sagt er: „Die Namen unsrer Komponistinnen lassen sich bequem auf ein Rosenblatt schreiben, daher wir jeder nachspüren, und uns nichts entschlüpft von Damenwerken. Denn ein Mädchen, das über Notenköpfen Hauben- und andere Köpfe vergessen kann, muß zehnmal mehr Grund besitzen zu komponieren, als wir, die wir's nur der Unsterblichkeit wegen tun." Von der Komponistin Delphine Hill Handley (unter ihrem Mädchennamen Adolfine von Schauroth als Pianistin bekannt), die eine Sonate für Pianoforte komponiert hatte, schreibt er: „Tritt nur näher, zarte Künstlerin, und fürchte dich nicht vor dem grimmigen Wort über dir! Der Himmel weiß, wie ich in keiner Hinsicht ein Menzel, sondern eher wie Alexander bin, wenn er nach Quintus Curtius sagt: „Mit Frauen kämpfe ich nicht; nur wo Waffen sind, greife ich an." — „Wie einen Lilienstengel will ich den kritischen Stab über deinem Haupte wiegen." Dagegen drückt er sich über die Komponistin Valerie Momy schon anders, aber immer noch graziös aus: „Valerie Momy, in schlimmer Stunde nahst du dich mir. Was ich von dir halte? Niemandem will ich's sagen, als dir ins Ohr: Du hast zwar kein Herz, aber doch einen Finger des unsterblichen Henri .... (Vieuxtemps?), und die Hand gibt den Tasten, die sie berührt, an Weiße nichts nach. Ich könnte wohl wünschen, die Diamanten, die sie schmücken, säßen im Gemüt ...., — dennoch ergriffe ich die Hand, wolltest du sie mir reichen und nur versprechen, niemals etwas zu komponieren." Anders wieder ergeht es Schumann mit einer gottbegnadeten Sängerin. Begeistert redet er nämlich von der „vestalischen Stimme" der Sängerin Maria (Henriette Grabau, Konzertsängerin, 1805—1852), über die er später das Urteil fällt, daß „von deren Marienstimme die Zeit höchstens das genommen, was etwa noch zu erdig daran war".

Von den Dichtern, deren Gedichte den Liederkomponisten Worte zu ihren Tönen leihen sollen, verlangt Schumann das Beste und Höchste. „Weshalb also nach mittelmäßigen Gedichten greifen", sagt er an einer Stelle, „was sich immer an der Musik rächen muß? Einen Kranz von Musik um ein wahres Dichterhaupt schlingen — nichts Schöneres; aber ihn an ein Alltagsgesicht verschwenden, wozu die Mühe? — Das Talent verläßt unsern Komponisten nun auch bei Komposition solcher schwächeren Gedichte nicht; reicher und frischer äußert es sich aber gewiß in jenen besseren, wie von Heine und Mosen; der Komponist wird es selbst gestehen, daß er hier auch mit größerer Liebe schrieb." Deshalb schätzt Schumann auch Rückert als Dichter von Liedertexten besonders hoch, indem er von ihm einmal redet als von „dem geliebten Dichter, der, großer Musiker in Worten und Gedanken, dem wirklichen leider oft gar nichts hinzuzutun übrig läßt." —

Haben wir im Voraufgegangenen mit Schumann den schaffenden Künstler sozusagen nur in seiner Studierstube belauscht, so begleiten wir ihn nun auch an die Oeffentlichkeit. Der erste Schritt dazu ist die Suche nach einem willigen und leistungsfähigen Verleger des fertigen Werkes, und wer wüßte davon nicht ein Lied zu singen. Schumann ist weit davon entfernt, etwa die Schwierigkeiten zu verkennen, die auch für die Verleger vor Annahme neuer Verlagswerke sich finden. Diese Schwierigkeiten lassen sich am letzten Ende in das eine gefürchtete Wort „Risiko" zusammenfassen. Darum sagt Schumann: „Verleger scheinen mir auch oft wie Fischer; unwissend, was Glück und Zufall bringen, werfen sie ihre Netze aus, und es fängt sich allerhand großes und kleines Gesindel, bis denn einmal das schwere Gewicht einen seltenen Gast verheißt, und der Fischer hocherfreut einen kostbaren Schatz aus der Tiefe zieht." Aber nun erst, wenn das Kunstwerk wirklich das Licht der Welt erblickt und vor die Augen des Publikums tritt. Ja, das Publikum! Schumann wird nicht müde, in immer neuen Wendungen von diesem liebenswürdigen Ungeheuer zu sprechen. Denn es hat doch seine Bedenken, sich an die Oeffentlichkeit zu wagen. „In meinen vier Pfählen", sagt Schumann, „kann ich treiben, was mir gefällt; wer aber an die Sonne der Oeffentlichkeit tritt, wird von ihr beschienen." Ein anderes Mal sagt er: „Das Publikum, wie der Einzelne, haben ihre hellen und dunkeln Stunden" oder: „und dann hat das Publikum, wie der Einzelne, seine verwünschten Tage, Tage der Migräne, wo ihm nichts recht zu machen, wo nicht durchzudringen ist durch das Fell, sind es nicht gerade Beethovensche Blitze, mit denen ihm beizukommen." Noch mehr geht Schumann dem lieben Publikum zu Leibe in folgendem Ausspruch: „Dem Publikum muß manchmal imponiert werden, es stellt sich im Augenblick gleich, sobald man es ihm zu bequem macht; wirft ihm aber der Komponist zu Zeiten einen Stein hin, oder gar an den Kopf, dann ducken sie alle gleichzeitig nieder und fürchten sich und loben bedeutend nach dem Schluß", oder an einer andern Stelle: „Wer dem Publikum immer mit ausgebreiteten Armen entgegenkommt, den gewöhnt es sich endlich über die Achsel anzusehen. Beethoven ging mit gesenktem Kopf und untergeschlagenen Armen einher, da wich der Plebs scheu auseinander, und nach und nach wurde ihm auch seine ungewöhnliche Sprache vertrauter." Trotzalledem bleibt es bei der Launenhaftigkeit des Publikums bestehen, und Schumann redet geradezu von dem „Beifallsthermometer" desselben, das sich manchmal „noch nicht zurechte gesessen" hat, und sagt einmal in einer Konzertbesprechung: „Ein schönes Konzert, hieß es allgemein nach dem Schlusse. An manchen Musiktagen gibt es gar kein Publikum mehr, und es scheint nur die rauschende Schleppe, die jeder Bewegung der voranschreitenden Künstler-Körper und -Geister geschmeidig nachfolgt, während an anderen es sich ihnen förmlich wie bepelzt und bepanzert gegenüberstellt und nichts einläßt." Dessenungeachtet läßt Schumann auch dem Publikum Gerechtigkeit widerfahren und sagt einmal über die Anwendung unwürdiger Mittel, um den Beifall der Menge zu erlangen, folgendes: „Wo soll denn da die Achtung des Publikums herkommen, das auch seine Meriten hat und oft heller sieht, als man glauben sollte!" Ja, es ist ein eigenes Ding um den geheimnisvollen Kontakt zwischen dem wahren Künstler und dem richtigen, verständnisvollen Publikum. Auch die Nationalität des Publikums spielt da ein wenig hinein. „Freilich", sagt Schumann, „tut ein Dutzend klatschender Franzosen etwas und mehr, als ein Saal entzücktschlafender deutscher Beethovener. Bei jenen klatscht jeder Nerv von Kopf zu Fuß: die Begeisterung schlägt sie wie Becken aneinander. Die Deutschen gehen vor'm Schluß in Kürze sämtliche Musikepochen durch und vergleichen selbige flüchtig, obschon gut — da entsteht nun das Mezzoforte, das uns von jeher ausgezeichnet." Doch, ob Deutsche, Franzosen oder gar Italiener, am liebsten wird der Künstler natürlich das Publikum so sehen, wie es bei Schumann an einer Stelle heißt: „Der Beifall kam wie aus einem Herzen." Und doch gilt es am letzten Ende, was Schumann schreibt: „Es hat gefallen" oder „es hat nicht gefallen", sagen die Leute. Als ob es nichts Höheres gäbe, als den Leuten zu gefallen!" —

Noch mehr als das Publikum fürchtet der Künstler die Kritik. Auch von dieser sagt Schumann recht viel Bemerkenswertes. Vor allem macht er einen Unterschied, der im allgemeinen zu wenig beachtet wird. „Kritiker und Rezensent", sagt er, „ist zweierlei; jener steht dem Künstler, dieser dem Handwerker näher." Darum gehört zum Kritiker ein „bewaffnetes Auge". An einer Stelle heißt es: „Das bewaffnete Auge sieht Sterne, wo das unbewaffnete nur Nebelschatten." Freilich wird es dem echten und rechten Kritiker auch nur dann wohl sein, wenn er „einen Gegner gefunden, der ihm Diamanten zu knacken gibt", also einen großen und starken Geist. Im allgemeinen will sich Schumanns liebenswürdige Persönlichkeit nur schwer zu einer gewissen Schärfe der Kritik verstehen. Zwar sagt er einmal: „Wehre sich jeder seiner Haut. Ist einer mein Feind, so brauch' ich deshalb nicht seiner zu sein, sondern sein Aesop, der ihn zur Fabel, oder sein Juvenal, der ihn zu einer Satire verwandelt," und letzteres ist doch viel schlimmer als direkte Feindschaft. Aber das kam dem edlen Schumann keineswegs aus dem Herzen, sondern nur so aus der Feder. Anders klingt's schon, wenn er einmal sagt: „Auch den hartherzigsten Kritiker — der er gewiß nicht war — wandelt einmal die Lust zu loben an." Und der Schalk blickt schon hervor in der „Fastnachtsrede von Florestan", wo es heißt: „Ganz erschöpft von meiner Sanftmut war ich, ich hatte gut mit meinen Fäusten gestreichelt." Und vollends scheint Schumann die böse Kritik für einen Augenblick über den Haufen werfen zu wollen, wenn er sagt: „Fort mit den Musikzeitungen! Ja, Triumph und letzter Endzweck einer guten müßte sein (worauf auch schon viele hinarbeiten), wenn sie es so hoch brächte, daß sie niemand mehr läse aus Ennui, daß die Welt vor lauter Produktivität nichts mehr hören wollte vom Schreiben darüber; — aufrichtiger Kritiker höchstes Streben, sich (wie sich auch manche bemühen) gänzlich überflüssig zu machen; — beste Art, über Musik zu reden, die, zu schweigen. Lustige Gedanken sind das eines Zeitungsschreibers, die sich nicht einbilden sollten, daß sie die Herrgotts der Künstler, da diese sie doch verhungern lassen könnten. Fort mit den Zeitungen! Kömmt sie hoch, die Kritik, so ist sie immer erst ein leidlicher Dünger für zukünftige Werke; Gottes Sonne gebiert aber auch ohne dies genug. Noch einmal, warum über Chopin schreiben? Warum Leser zur Langeweile zwingen? Warum nicht aus erster Hand schöpfen, selbst spielen, selbst schreiben, selbst komponieren? Zum letztenmal fort mit den musikalischen Zeitungen, besonderen und sonstigen!" Doch das ist nicht so ernsthaft gemeint, hat doch Schumann selber eine Musikzeitung gegründet: die „Neue Zeitschrift für Musik". Immerhin will Schumann die Kritik an ihre Grenzen und an — die Bescheidenheit mahnen, indem er sagt: „Und dann — auch wir können irren, unsere Absicht aber war die beste." — Und: „Im übrigen ist jedes Werk mehr wert, als die Kritik darüber."

Und nun das, was jedem Künstler als Endziel seines Strebens vorschwebt: Anerkennung, Erfolg, Ruhm. Schumann macht sich und andern darüber keine Illusionen. „Zwei Dinge auf der Welt," sagt er, „sind sehr schwer, einmal, sich einen Ruhm zu gründen, sodann ihn sich zu erhalten." Wer ohnehin schon ein angesehenes, öffentliches Amt bekleidet, hat es natürlich weit leichter, mit seinen künstlerischen Produktionen Aufmerksamkeit zu erregen und Anerkennung zu finden, als wer „im Verborgenen blüht". Denn „was kümmert sich die Welt um ein Dichterstübchen, wenn es nicht gerade auf der offenen Fronte eines Palastes gelegen?" Und durch wieviel Mißgunst, wenn nicht

gar Anfeindung muß der Künstler hindurchgehen. „An dem Lorbeer, ehe er auf einem Dichterhaupte festsitzt, zerren oft tausend Hände und nicht in der besten Absicht." Jedenfalls gilt es in den Zeiten zunehmender Produktion und Konkurrenz (und nun erst heutzutage!!), was Schumann damals schon sagte: „Man weiß, der Ruf ist jetzt nicht mehr so wohlfeil als sonst."

Mancherlei redet Schumann auch über die verschiedenen Lebensalter, in denen ein Künstler auftritt, über Alter und Jugend und über das Verhältnis zwischen Alten und Jungen. Im allgemeinen wird man doch wohl sagen müssen, daß der Höhepunkt des Schaffens bei einem jeden Künstler in die Zeit des kräftigsten Mannesalters fällt, obwohl Ausnahmen bekanntlich vorkommen. „Der sich der Welt vorstellt," sagt Schumann, „soll weder zu jung, noch zu alt sein, sondern blühend, nicht allein hier und da, sondern am ganzen Stamm." Freilich mag es für ältere Meister schwer sein, zu erkennen, wann die Zeit ihrer Höhe vorüber ist. „Man hat ältern Künstlern den Rat gegeben," meint Schumann, „daß sie, hätten sie den Kulminationspunkt erreicht, anonym fortschaffen möchten, da man das, was vielleicht jüngeren, unbekannten Namen als Vorschritt gezählt würde, bei ihnen als Kunstnaturnachlaß ansähe. Wenn dadurch auch das erreicht würde, daß, was durch den Klang des Namens eine Zeitlang als bedeutend gegolten hatte, nun nicht mehr zum Irrtum reizte, so würde es immer Zufall, ja Uebermut sein, wenn der Kritiker jene kulminierende Spitze zu treffen behauptete — (wie hätte er nach der siebenten Beethovenschen Symphonie eine achte, nach der achten eine neunte erwarten dürfen), — der Künstler aber, strebt er sonst vorwärts und edel, würde dennoch stets das letzte, gerade vollendete Werk für diesen Kulminationspunkt halten." Immerhin gewährt es einen wehmütigen Anblick, die Reste ehemaliger Größe unter uns zu sehen. „Mitten unter den jungen Gesichtern sieht uns auf einmal eine alte Ruine an," schreibt Schumann von einem hochbegabten, aber in einem unsteten Leben untergegangenen Künstler. „Die grünen Zweige, die sie noch trägt, wolle man ihr lassen; sie erzählen von alten Zeiten und großen Menschen, die sie gesehen. Nicht ohne Teilnahme kann man's betrachten." Wohl den Alten, die sich nicht in grämlicher Unzufriedenheit auf ihre Prinzipien versteifen und den Jungen wohl gar feindlich gegenüberstellen! Denn es nützt doch alles nichts. „Schönes Eusebiusgemüt, du machst mich wahrhaftig lachen," sagt Schumann. „Und wenn ihr alle eure Uhrenzeiger zurückstellt, die Sonne wird nach wie vor aufgehen." Daß nur der Lehrer immer den Schüler recht zu behandeln wisse! Aber „wie Falkeniere rupft ihr euren Schülern die Federn aus, damit sie nicht zu hoch fliegen. — Wegweiser solltet ihr sein, die ihr die Straße wohl anzeigen, aber nicht überall selbst mitlaufen sollt." Oder wie es an einer andern Stelle heißt: „Der Jugend sieht man manchmal gern ein Zuviel nach; aber das Beschneiden der Flügel macht Philister, man muß den unsichern Flug zu lenken verstehen." Denn „was hilft's, wenn ihr einen ausschweifenden Jüngling in einen Großvaterschlafpelz und eine lange Pfeife in seinen Mund steckt, damit er gesetzter werde und ordentlicher. Laßt ihm die fliegende Locke und sein luftiges Gewand!" Das Alter muß sich ohne Neid an den Anblick der frischen Jugend gewöhnen, sonst gibt es Feindschaft. „Rot heißt die Jugendfarbe. Stier und Truthahn werden sehr wütend und aufgeblasen bei solchem Anblicke." Verwandt mit dem mürrischen Alten ist der Philister, der aber deshalb noch kein Greis zu sein braucht. „Der Philister wirft alles durcheinander," sagt Schumann, „was ihm nicht klar, nennt er romantisch; was er versteht, flößt ihm Hoffnung einer wiederkehrenden Zopfzeit ein; dann muntert er auf." Darum gilt Schumanns Abneigung dem Philistertum. „Es könnte, die Philister zu züchtigen, einmal ein Hamann mit einem Lessing unter dem Arm kommen, und die Zeit nicht mehr fern sein." Auch den antiquarisch gerichteten Geistern, die über dem Forschen nach alten Quellen den lebendig sprudelnden Born der Gegenwart schier versiegen lassen, gilt Schumanns Groll. Doch lobt er diejenigen, die Altes mit Neuem zu vereinigen wissen. „Die anderen aber, die sich kräftiger fühlen, die sich für mehr halten als pompejanische Arbeiter, die über dem Suchen nach alten Palästen und Tempeln nicht die Kraft und Zeit verloren, selbst neue aufbauen zu lernen, — möchten sich am heutigen Tage die Hände reichen zu neuen großen Werken." Jedoch, nicht nur den Alten sagt Schumann allerlei Wahrheiten, sondern auch den Jungen nicht minder. Ein gar zu rascher Aufstieg in der Jugend macht ihn, und wohl mit Recht, bedenklich. In diesem Sinne redet er „über Vieuxtemps, den genialsten der jungen Meister, der schon jetzt so hoch steht, daß man nicht ohne eine geheime Furcht an seine Zukunft denken möchte." Vor allem mahnt Schumann die Jungen an die so nötige Besonnenheit und Bescheidenheit. „Daß viele der jungen Geister," sagt er, „so undankbar vergessen und nicht bedenken, wie sie nur eine Höhe anbauen, zu der sie gar nicht den Grund gelegt, ist eine Erfahrung der Intoleranz, die jede Epoche der jüngeren gemacht hat und künftig machen wird." Deshalb gilt es immer, über allem Streben nach neuen, ungeahnten Zielen doch nicht den Zusammenhang mit den alten, abgeklärten Kunstwerken einer früheren Zeit zu vergessen. „Wir lieben," schreibt Schumann, „das Ringen der Jugend nach neuem, und Beethoven, der bis zum letzten Atemzuge rang, steht uns als ein hohes Muster menschlicher Größe da; aber in den Fruchtgärten Mozarts und Haydns stehen auch schwerbeladene Bäume, über die sich nicht so leicht hinwegsehen läßt, oder man überhebt sich eines veredelnden Genusses zu seinem Schaden so lange, bis man, nach anderen umsonst in der Welt umhersuchend, endlich doch wieder auf jene zurückkommt, aber dann zu spät und oft mit einem erkalteten Herzen, das nicht mehr zu genießen, oder mit zitternden Händen, die nicht mehr zu bilden verstehen." Es ist ganz heilsam, wenn Schumann den Jungen unter den Künstlern diesen Spiegel vorhält: „Der Deutsche hat so große Vorbilder hoher Männlichkeit; an diese blicke der Jünger zuweilen hinauf, wie an Bach, der alle seine vor dem dreißigsten Jahre geschriebenen Werke als für nicht existierend erklärte, an Beethoven, der noch in seinen letzten Jahren einen ‚Christus am Oelberg' nicht verwinden konnte. Wird es euch, junge Künstler, da manchmal nicht bange, was nach etwa fünfzig Jahren ihr über eure Kompositionen beschließen werdet? Aber freilich, was Könige wegwerfen, das verschlingen die Krämer noch gierig genug. Gewiß, ihr verbrennt keines eurer unsterblichen Werke, und so erfreut euch denn eures kurzen Lebens, aber scheltet die Zukunft auch nicht, wenn sie vergessen hat." Darum gibt Schumann den Rat: „Das Studium der Geschichte der Musik, unterstützt vom lebendigen Hören der Meisterwerke der verschiedenen Epochen, wird dich am schnellsten von Eigendünkel und Eitelkeit kurieren."



Arturo Toscanini,
der neue Dirigent am Metropolitan-Opernhaus in New York.

Wir könnten hier, nachdem wir Schumanns Ansichten über das Kunstwerk und die Künstler im allgemeinen dargelegt haben, unsere Aufgabe als gelöst ansehen. Aber es gewährt einen eigenen Reiz, auch zu hören, wie er über einzelne Große im Reiche der musikalischen Kunst, bisweilen vorahnend, geurteilt hat. Daß die großen Meister wie Händel und Bach wiederum nach Gebühr gewürdigt und gefeiert werden sollten, stand Schumann, der darin Mendelssohns Vorbild folgte, von vornherein fest. „Mendelssohn aber," schreibt er, „hat unter den Norddeutschen zuerst wieder auf die wahre Spur hingelenkt, auf Händel und Bach, die über die weichen Süddeutschen Mozart und Haydn etwas in Vergessenheit geraten waren, auf die wahren Glaubenshelden unserer Kunst." So wird Schumann denn nicht müde, auf den Altmeister Bach hinzuweisen. „Spiele fleißig Fugen guter Meister, vor allen von Joh. Seb. Bach. Das ‚Wohltemperierte Klavier' sei dein täglich Brot. Dann wirst du gewiß ein tüchtiger Musiker." Trotz des obigen Urteils über Mozart hängt Schumann mit warmer Begeisterung an dem unsterblichen Wolfgang Amadeus, während er von Haydn sagt: „er ist wie ein gewohnter Hausfreund, der immer gern und achtungsvoll empfangen wird: tieferes Interesse aber hat er für die Jetztzeit nicht mehr." Von Mozarts g moll-Symphonie dagegen redet er als von „einem Werk, in dem jede Note klares Gold, jeder Satz ein Schatz ist". Und über ein

Konzert, in dem nur dieser Meister der Töne zu Worte kam, schreibt er: „Wie noch aller Herzen an Mozart hängen, davon gab das folgende Konzert einen Beweis. Orchester und Solospieler zeigten sich aber auch im höchsten Glanze; es war ein Konzert, in dem wir ganz Deutschland gegenwärtig gewünscht hätten, in den Jubel einzustimmen, den sein großer Künstler an jenem Abende erregte. Ist es nicht, als würden Mozarts Werke immer frischer, je mehr man sie hörte! Auch einige seiner Lieder hatte man hervorgesucht; wie junge Veilchen dufteten sie noch“ Zu Beethoven blickt Schumann aber noch ganz anders mit Verehrung hinauf. Er gedenkt eines Besuches auf dem Währinger Friedhof in Wien, wo er die Gräber Beethovens und Schuberts besuchte und auf dem ersteren einen wilden Rosenstrauch hingepflanzt fand, und erzählt: „ich fand auf Beethovens Grab — eine Stahlfeder, die ich mir teuer aufbewahrt. Nur bei festlicher Gelegenheit, wie heute, nehm' ich sie in Brauch: mög ihr Angenehmes entflossen sein.“ Für Beethoven verlangt Schumann etwas Besonderes. Er soll in seiner Tiefe und Großartigkeit dem reiferen Alter vorbehalten sein. „Gebt Beethoven den Jüngeren nicht zu früh in die Hände, tränkt und stärkt sie mit dem frischen, lebensreichen Mozart!“, sagt er an einer Stelle. Denn mit Beethoven wissen die weniger tiefen Geister nicht so leicht gleich etwas anzufangen. Sagt doch Schumann selber einmal gelegentlich im Hinblick auf die italienische Kunst namentlich Rossinis, natürlich humoristisch: „Ich wüßte nicht, welche Welt ich vorzöge, eine voll lauter widerhaariger Beethovens, oder eine voll tanzender Pesaroschwäne.“ Aber wie treffend weiß Schumann den Unterschied zwischen unserm deutschen, tiefgründigen Beethoven und dem schmetterlinghaften Italiener Rossini darzustellen. „Dem großen Haufen freilich“, sagt er, „gilt es gleich, ob Beethoven zu einer Oper vier Ouvertüren schrieb, und ob z. B. Rossini zu vier Opern eine Ouvertüre.“ Und wie bewundert Schumann die Geistesarbeit eines Beethoven, wenn er über die Beziehungen, in denen die zweite Leonoren-Ouvertüre zur dritten steht, schreibt: „Hier läßt sich der Künstler recht deutlich in seiner Werkstatt belauschen. Wie er änderte, wie er verwarf, Gedanken und Instrumentation.“ Nächst Beethoven war es Schubert, den Schumann „am höchsten verehrte unter den neueren Künstlern“. Bekannt ist sein Ausspruch über die „himmlische Länge“ der C dur-Symphonie von Schubert, von deren zweitem Satz er so schön sagt: „In ihm findet sich auch eine Stelle, da wo ein Horn wie aus der Ferne ruft, das scheint mir aus anderer Sphäre herabgekommen zu sein. Hier lauscht auch alles, als ob ein himmlischer Gast im Orchester herumschliche.“ Von Carl Maria von Weber sagt Schumann, daß er nach Beethoven und dessen „Vorfürsten Wolfgang Amadeus“ den Königsthron eingenommen habe, und er benennt die Oper Euryanthe als „eine Kette glänzender Juwelen von Anfang bis zum Schluß“. Und nun Mendelssohn-Bartholdy! Von den „Davidsbündlern“, den fingierten Mitarbeitern Schumanns an dessen Musikzeitung, heißt es: „Auch ist es nur ein Bild, wenn sie sich ihn (Mendelssohn) oft mit der rechten Hand an Beethoven schmiegend, ihn wie zu einem Heiligen aufschauend, und an der andern von Carl Maria von Weber geführt denken (mit welchem letzteren sich schon eher sprechen läßt), — nur ein Bild, wie sie ihn endlich aus dem schönsten seiner Träume, dem „Sommernachtstraum“, aufwachen sehen, und wie jene zu ihm sagen: „du bedarfst unser nicht mehr, fliege deinen eignen Flug“, — indes es steht nun einmal da.“ Von einer Serenade Mendelssohns sagt Schumann sehr schön: „Ich denke mir, dem Abend selbst ist sie dargebracht, ein Gruß an das Dasein, den ein schöner Mondabend vielleicht im Dichter geweckt, und weiß man vollends, daß dieser gerade in Sebastian Bachs Kantorstübchen sehen kann von seinem aus, so erklärt sich das Stück um so leichter. Wozu viel Worte über solche Musik? Die Grazie zu zerlegen, das Mondlicht wiegen zu wollen, was nützt es!“ Von Chopin sagt Schumann geistreich: „Man erkennt ihn in den Pausen am heftigen Atmen“, und das Aristokratische in Chopins Kunst betont er mit den Worten: „Der Walzer endlich ist, wie seine früheren, ein Salonstück der nobelsten Art; sollte er ihn zum Tanz vorspielen, meinte Florestan, so müßten unter den Tänzerinnen die gute Hälfte wenigstens Komtessen sein. Er hat recht, der Walzer ist aristokratisch durch und durch.“ Und wie erkannte Schumann in Liszt das Geniale! „Nun rührte der Dämon seine Kräfte“; sagt er von Liszts Klavierspiel, „als ob er das Publikum prüfen wollte, spielte er erst gleichsam mit ihm, gab ihm dann Tiefsinnigeres zu hören, bis er mit seiner Kunst gleichsam jeden einzeln umsponnen hatte und nun das Ganze hob und schob, wie er eben wollte. Diese Kraft, ein Publikum sich zu unterjochen, es zu heben, tragen und fallen zu lassen, mag wohl bei keinem Künstler, Paganini ausgenommen, in so hohem Grade anzutreffen sein.“ Von Wagners „Tannhäuser“ sagt Schumann: „Eine Oper, über die sich nicht so in Kürze sprechen läßt. Gewiß, daß sie einen genialen Anstrich hat. Wär er ein so melodiöser Musiker, wie er ein geistreicher, er wäre der Mann der Zeit. Viel ließe sich über die Oper sagen, und sie verdiente es, ich hebe es mir auf später auf.“ Von der Etüde „Undine“ von A. Rubinstein schreibt Schumann: „Die erste Arbeit des talentvollen Knaben, der sich als Spieler einen schon großen Ruf gemacht. Ob er auch bedeutendes produktives Talent habe, läßt sich nach dieser vorliegenden ersten Leistung weder behaupten noch verneinen. Daß in dem kleinen Stücke das Melodische vorwiegt, ohne gerade eine schöne neue Melodie zu bieten, läßt hoffen, daß er das wahre Wesen der Musik zu begreifen angefangen und sich in diesem Sinne immer glücklicher entwickeln werde.“ Und von dem jungen Brahms sagt Schumann: „Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Streiter.“

So erkennen wir an dem Kritiker Schumann eine der schönsten Tugenden: neidlose Anerkennung fremden Verdienstes. — Deshalb schließen wir ebenfalls mit dem schönen Wort Schumanns, das am Ende seiner „Gesammelten Schriften über Musik und Musiker“ in der von uns benutzten Reclamschen Ausgabe steht: „Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister. Schließt, die Ihr zusammen gehört, den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend.“



Anna Bober,
hochdramatische Sängerin der Dresdner Hofoper. (Text siehe S. 434.)
Phot. Ed. Abel, Zürich.

Unsere Künstler.

Arturo Toscanini.

Der bekannte italienische Kapellmeister ist am 25. März 1867 in Parma geboren und erwählte schon in früher Jugend die Musik sich zum Lebensberuf. Elf Jahre alt trat er in das Konservatorium seiner Vaterstadt ein und verblieb dessen Schüler bis zum Jahre 1885. Als Hauptinstrument hatte er sich das Violoncello ausersehen, dessen gründlichem Studium er unter Professor Carini oblag, während in der Komposition Professor Dacci sein Lehrer war.

In die Kapellmeister-Laufbahn geriet Toscanini eigentlich durch einen glücklichen Zufall. Es wurde nämlich bei einer Aida-Aufführung in Buenos-Aires der Kapellmeister des Orchesters, in dem der junge Violoncellist saß, vom Publikum ausgepfiffen und so energisch abgelehnt, daß er es nicht mehr wagen konnte, am Dirigentenpult zu verbleiben. Die Mitglieder des Orchesters, die Toscaninis reiche Begabung schon in Proben erkannt hatten, baten nun diesen einstimmig, an Stelle des entlassenen Maestros ihre Führung zu übernehmen. Mutig unternahm er das Wagnis und führte es mit so glänzendem Erfolge durch, daß man ihm während der ganzen Saison die Funktionen des Kapellmeisters beließ. Von Südamerika war dann der Ruhm des gewissermaßen neuentdeckten musikalischen Feldherrngenies bald in die alte Heimat gedrungen, wo sich nun die besten Theater um Toscanini stritten, im besondern die Scala in Mailand, das Königliche Theater in Turin und das Stadttheater in Bologna.

Heute gilt Toscanini unbedingt als der bedeutendste italienische Kapellmeister und er überragt auch alle seine Kollegen italienischer Schule in erster Linie an wirklich genialer Vielseitigkeit. Als Wagner-Interpret jenseits der Alpen ohne jeden Rivalen, errang er nicht

minder große Erfolge in der Leitung der Opern des alten und neuen italienischen Repertoires. So waren beispielsweise vor sechs Jahren ganz besonders berühmt die Aufführungen des „Troubadours" in der Scala unter seiner Leitung. Bei allem Genie hatte Toscanini trotzdem gerade in Mailand vielfachen Anfeindungen standzuhalten. Die Kritik und mit dieser natürlich auch ein Teil des Publikums warf ihm eine Vernachlässigung der alten italienischen Oper vor, und es muß auch zugegeben werden, daß sein musikalisches Empfinden mehr nach der Seite der modernen Musik von Wagner, Strauß, Debussy, Charpentier u. a. hinneigt. Sein starkes Temperament kann niemals in der melodiösen Musik und dünnen Instrumentation der italienischen Oper älterer Schule volle Befriedigung finden, aber trotzdem war es doch ganz falsch, wenn, wie es geschehen, die damalige Mailänder Kritik behauptete, Toscanini sei für die „klassische" italienische Oper ein „kalter Interpret deutschen Schlages". Von der Ungerechtigkeit dieses Vorwurfes würde ein einmaliges Anhören der Ouvertüre zu Rossinis „Tell" unter Toscaninis Leitung jedermann überzeugen. Der fortgesetzten Differenzen mit Direktion und Publikum der Scala müde, verließ Toscanini vor fünf Jahren seinen Dirigentenposten an diesem Theater, kehrte aber im Jahre 1906 wieder dahin zurück, nachdem eine Einigung stattgefunden hatte und ihm die meisten seiner Wünsche zugestanden worden waren. Seine echte Künstlerschaft verleitete ihn zur Abschaffung mancher, selbst in einem Hause wie der Scala bis in die letzten Jahre hin gepflogener opernschmierenhafter Aeußerlichkeiten, die sich mit der Würde des wiedergegebenen Kunstwerkes nicht vereinbarten. Wir denken dabei an die verschiedenen „Drückerchen" der Tenoristen und Primadonnen und an manche andere stilwidrige Konzessionen, die dem Geschmack des südländisch begeisterten Publikums gemacht wurden. Toscanini räumte, soweit dies in Italien überhaupt möglich ist, energisch damit auf. Um nur ein Beispiel anzuführen, sei berichtet, daß er bei seinem Wiederengagement unter anderem die Unterdrückung aller Wiederholungen, die früher an der Scala gang und gäbe waren, zur Bedingung machte und auch durchsetzte, daß jedes „da capo" direkt verboten wurde.

Seine Umsicht und Sicherheit am Dirigentenpult, von dem aus er seine Truppen wie ein sieggewohnter Feldherr leitet, ist bewundernswert, dabei pflegt er nicht nur ältere Werke, sondern auch Novitäten, ohne die Partitur vor Augen zu dirigieren.

Als ein besonderes Verdienst müssen wir als Deutsche es dem italienischen Kapellmeister anrechnen, daß er es war, der in seinem Lande eigentlich erst Wagner zum Triumph geführt hat, und seine Landsleute können ihm dankbar sein, daß er sie außerdem auch noch mit einer Reihe von Werken anderer ausländischer Komponisten bekannt gemacht hat. Bekanntlich hat auch Straußens „Salome" unter seiner Leitung, die vom Komponisten selbst als hervorragend bezeichnet wurde, großen Beifall gefunden.

Für diese Saison ist Arturo Toscanini berufen, unter ehrenden und vorteilhaften Bedingungen als Dirigent für die italienische Oper am Metropolitan-Opernhause in New York zu wirken.

* * *

Anna Zoder.

Mit einer Sängerin von hervorragenden Qualitäten hat man es in Anna Zoder, der noch jugendlichen bisherigen Primadonna des Züricher Stadttheaters zu tun, die nach einem im Laufe des letzten Jahres absolvierten, von Publikum und Presse überaus beifällig aufgenommenen Gastspiel auf mehrere Jahre für die Königl. Hofoper in Dresden als hochdramatische Sängerin verpflichtet worden ist.

Geboren als Tochter eines Lehrers in Wien, genoß sie frühzeitig musikalischen Unterricht im elterlichen Hause, wo man sich die Pflege klassischer Hausmusik (Mozart, Weber, Beethoven, Mendelssohn, Schubert) stets eifrig angelegen sein ließ. Schon als kleines Mädchen zeichnete sich Anna Zoder hierbei durch stimmliche Begabung und ganz besonders auch durch ein überaus fein ausgebildetes musikalisches Gehör aus. Mit 17 Jahren widmete sie sich dem Lehrerinnen-Beruf und wurde „Substitutin" an einer Wiener Stadtschule. Als solche stellte sie sich auch in den Dienst des Kirchengesanges, wodurch musikalische Kreise auf ihre außergewöhnliche stimmliche Veranlagung aufmerksam wurden, und ihr rieten, sich die Gesangeskunst zum Beruf zu wählen. Trotzdem die Eltern — wie dies in achtzig von hundert Fällen Regel ist — hiervon nichts wissen wollten, studierte Anna Zoder, zunächst ohne ihre Lehrtätigkeit aufzugeben, drei Winterhalbjahre bei dem erst kürzlich so tragisch aus dem Leben geschiedenen Wiener Gesanglehrer Adolf Limlay und als sie bei ihrer vorgesetzten Schulbehörde einen Urlaub erwirkt hatte, der ihr im Falle des Scheiterns ihrer Hoffnungen wieder die Rückkehr zum Lehrberuf ermöglichte, suchte sie ein Engagement als Opernsängerin. Sie fand es zunächst am Stadttheater in Troppau, allerdings nur auf eine Saison, während der sie — angeblich wegen Temperamentlosigkeit — ein Repertoire von ganzen zwei Partien (Aïda und Venus im „Tannhäuser") zu absolvieren Gelegenheit hatte. Diese bittere Enttäuschung entmutigte die angehende Künstlerin jedoch keineswegs, sondern war ihr eine Veranlassung, mit um so größerer Energie ihren gesanglichen Studien weiterhin zu obliegen, um im Herbst desselben Jahres (1905) einen neuen Versuch am Stadttheater in Zürich zu wagen, zunächst in einem Probesingen, das aber unmittelbar zu einem dreijährigen Engagement an diese Bühne führte.

Aeußerliche, hoheitsvolle Erscheinung, sowie stimmliche und darstellerische Qualitäten prädestinieren Anna Zoder in erster Linie zur Wagner-Sängerin und als solche hatte sie auch in ihrem bisherigen Wirkungskreise die bedeutendsten Erfolge zu verzeichnen. Sie dankt dies nicht allein ihren glänzenden Stimmitteln von seltener Ausdauer, sondern auch ihrem stets formvollendeten Vortrag und ihrem stark ausgeprägten Stilgefühl. Natürliche Begabung, Intelligenz, Ausdauer und ein bedeutendes musikalisches Können vereinigen sich in den Partien Anna Zoders zu einem harmonischen Ganzen, in dem sich stets eine künstlerische Individualität offenbart. Als einen Hauptvorzug dieser Künstlerin darf man ihren eisernen Fleiß und ihre ernste Strebsamkeit nicht unerwähnt lassen. Mit einem Repertoire von kaum einem halben Dutzend Partien begann sie vor drei Jahren ihre Züricher Tätigkeit und im Verlaufe studierte und brachte sie alles zur Wiedergabe, was heute zum eisernen Partienbestand einer ersten hochdramatischen Sängerin gehört; wir nennen nur die Titelpartien in „Aïda", „Norma", „Jüdin", die Gräfin in „Figaros Hochzeit", Katherine in „Der Widerspenstigen Zähmung", Leonore im „Troubadour", Amelia im „Maskenball", Valentine in „Hugenotten", die drei Brünnhilden im „Ring". Schon im Frühjahr des vorigen Jahres konnte die talentierte Anfängerin in der dramatischen Gesangeskunst das so glücklich verlaufene Wagnis unternehmen, an einer Bühne vom Range der Dresdner Hofoper als „Fidelio", Donna Anna (Don Juan), Sieglinde und Isolde zu gastieren. Große Erfolge hatte die Künstlerin auch am Frankfurter Opernhaus, wo sie in diesem Jahre aushilfsweise die Brünnhilden in „Walküre" und „Siegfried" sang. Für die weitere künstlerische Entwicklung Anna Zoders darf man hochgespannte Hoffnungen hegen; sie wird ihren aufsteigenden Weg weiterschreiten und sich bei ihrem schon lobend hervorgehobenen Fleiß gerade innerhalb eines so glänzenden Ensembles, wie es das der Dresdner Hofoper ist, das anzueignen verstehen, was ihr vielleicht heute zur völligen künstlerischen Reife noch fehlt. **E. Trapp.**

Zur Bayreuther Lohengrin-Aufführung 1908.

Von **Erich Kloss** (Berlin).

Seit 1894 erscheint Richard Wagners „Lohengrin" in diesem Jahre zum erstenmal wieder im Bayreuther Festspielhause und zwar in einer gänzlich neuen Einstudierung. Schon die Erstaufführung vor nunmehr vierzehn Jahren hatte uns darüber aufgeklärt, wieviel am Lohengrin im Repertoire-Schlendrian gesündigt worden war, hatte uns gezeigt, in welcher Gestalt das Werk gegeben werden müsse, um nicht als „alte Oper", sondern als Drama zu wirken. So schwiegen denn auch schnell die Stimmen, die eine Neu-Inszenierung des Lohengrin in Bayreuth für „unnütz" hielten, da das Werk doch im Repertoire der Bühnen feststehe, da daran nichts mehr zu verbessern sei, da es endlich — nach statistischen Ausweisen — das Lieblingswerk des Publikums geworden war. Die Bayreuther Lohengrin-Vorstellungen belehrten schnell und deutlich eines besseren: man stand vor einem Ereignis, vor gänzlich neuen Eindrücken, und die Bayreuther Neueinstudierung hat denn auch nach vielen Richtungen vorbildlich gewirkt.

Richard Wagner selbst war natürlich an einer richtigen Auffassung und Wiedergabe dieses seines Werkes ungeheuer viel gelegen. Ueber kaum ein anderes Werk hat er sich so eingehend ausgelassen. Die Briefe an Franz Liszt (Nr. 31—53) bilden allein ein Kompendium von Regie-, Darstellungs- und Musikalischen Vorschriften, wie die Musik- und Theaterliteratur selten eins besitzen wird.

Man weiß, daß Lohengrin, das vierte größere Werk des königl. sächsischen Hofkapellmeisters Richard Wagner, eigentlich für die Dresdner Hofoper bestimmt war, d. h. für die Bühne, an der er wirkte. Mit Intrigen aller Art hat Wagner immer zu kämpfen gehabt; so war's auch bei der Einreichung des Lohengrin. Das Werk wurde zurückgewiesen, trotzdem die früheren Opern Wagners der Dresdner Hofbühne beachtenswerte Erfolge und auch glänzende Einnahmen gebracht hatten; man wollte durch die Ablehnung den allzukühnen und freimütigen Kritiker der erstarrten Kunst- und politischen Verhältnisse treffen, der sich so wenig „respektvoll" in seiner Stellung als „Königlicher Beamter" benahm. Das Jahr 1849 bereitete ja auch den Dresdner Zuständen in dieser Hinsicht ein Ende und schuf mancherlei Klarheit, Reinigung und Umwälzung. Wagner ging bekanntlich ins Schweizer Exil; jahrelang lag der fertige Lohengrin im Pult des Komponisten, und unter ganz andern Umständen sollte seine Erstaufführung stattfinden, als man vermutet hatte.

Entstanden ist das Werk in dem kleinen Oertchen Graupa bei Dresden, wo Wagner 1846 zu einem kurzen Sommeraufenthalte weilte, und in Dresden, also in den Jahren 1846—1848. — Die ersten Anfänge gehen sogar bis auf 1845 zurück, in welchem Jahre Wagner in Marienbad außer dem ersten Entwurf zu den „Meistersingern von Nürnberg" auch die Idee zum Lohengrin niederschrieb. Die fertige Dichtung las er Mitte November 1845 einigen Freunden vor. Robert

Schumann begriff damals nicht, wie man diesen Text als Oper komponieren könne, und Ferdinand Hiller meinte in auffallender Verkennung von Wagners musikalischen Fähigkeiten, es sei „ein ganz vortreffliches, höchst effektvolles Libretto — nur schade, daß Wagner selbst es komponieren wolle; seine musikalische Begabung reiche nicht dazu hin.“ Beide ahnten aber doch, daß die Dichtung des Lohengrin neue und ungewöhnliche Qualitäten aufwies. Wagners dramatische Begabung offenbarte sich eben schon damals offensichtlich in der doppelten Fähigkeit, aus den vielfach verworrenen und verunstalteten Zügen der alten deutschen Sagen und Mythen den Kern, d. h. das rein Menschliche, herauszuschälen und die Fülle der epischen Bestandteile, die Masse des Sagenmaterials so zu sichten und zusammenzusetzen, daß sich daraus ein so gedrungenes, knappes, fein gegliedertes Drama von höchster Einfachheit, Deutlichkeit und Vollendung des Aufbaus gestaltete.

Interessant ist die Art, wie die Komposition reifte. Die in Graupa 1846 entworfene sehr einfache Skizze enthält bereits das Wesentlichste. Dann entsteht der dritte Akt (Herbst 1846 in Dresden). Da die Hauptsachen in großen Zügen feststanden, so wurden zuerst die Abschnitte ausgeführt, die Kern und Wurzel des Dramas enthielten: Der Zwiegesang im Brautgemach und die Erzählung Lohengrins vom heiligen Gral. Vollendet ward der 3. Akt erst im März 1847: Wagner hatte damals viel Berufsgeschäfte. Aber Akt 1 wurde Mai und Juni, Akt 2 bis Anfang August in schneller Arbeit ausgeführt. Am 28. August war das Werk abgeschlossen und zwar mit dem Vorspiel, einem Stück, wie es in der Musikliteratur und in Wagners ganzem Schaffen einzig dasteht in der Knappheit der Ausführung, in den feierlichen, gleichsam aus einer andern Welt hertönenden Klängen, deren unvergleichlicher Zauber schon damals jeden Hörer berücken mußte.

Man versteht diese Art Wagners zu komponieren, wenn man den Brief an Karl Gaillard in Berlin vom 30. Januar 1844 liest, der ein wichtiges und bis in die späteste Zeit gültiges Selbstbekenntnis bildet. Dort heißt es: „Es ist bei mir nicht der Fall, daß ich irgend einen beliebigen Stoff wähle, ihn in Verse bringe und dann darüber nachdenke, wie ich auch eine passende Musik dazu machen wolle. Ehe ich daran gehe, einen Vers zu machen, ja eine Szene zu entwerfen, bin ich bereits in dem musikalischen Dufte meiner Schöpfung berauscht, ich habe alle Töne, alle charakteristischen Motive im Kopfe, so daß, wenn dann die Verse fertig und die Szenen geordnet sind, für mich die eigentliche Oper ebenfalls schon fertig und die detaillierte musikalische Behandlung mehr eine ruhige und besonnene Nacharbeit ist, der der Moment des eigentlichen Produzierens bereits vorausgegangen ist.“ —

Zum Vorspiel sei noch bemerkt, daß Wendelin Weißheimer angibt, es sei in seiner jetzigen Gestalt nur als langsame Einleitung zu einem Allegro gedacht gewesen, so daß schließlich eine der alten Opern-Ouvertüren dabei herausgekommen wäre. Die Geschlossenheit und der durchaus für sich als Ganzes wirkende Bau des Vorspiels lassen diese Angabe jedoch nicht als wahrscheinlich erscheinen.

Die Erstaufführung des Werkes fand nun am 28. August 1850, genau drei Jahre nach seiner Vollendung, statt und zwar in Weimar zur Feier des Goethe-Geburtstages unter Leitung von Franz Liszt. Als Wagner 1849 in Zürich angekommen und seine Partituren nachgesandt erhalten hatte, schreibt er an Uhlig: „Ich sah mir eben den Lohengrin ein wenig am Klavier durch und kann Ihnen gar nicht beschreiben, welchen wunderbar ergreifenden Eindruck diese meine eigene Arbeit auf mich hervorbrachte.“ Er wußte, daß es nur **einen** gab, der fähig sei, das Werk in verständnisvoller und würdiger Weise zu geben. Darum schrieb er an Franz Liszt (21. April 1850): „Führe meinen Lohengrin auf! **Du bist der Einzige**, an den ich diese Bitte richten würde: Niemand als Dir vertraue ich die Creation dieser Oper an, aber Dir übergebe ich sie mit vollster, freudigster Ruhe.“

Und überraschend schnell ward Wagners Wunsch erfüllt. Liszt setzte sich mit seiner ganzen, gewaltigen Persönlichkeit für das Werk ein. Er sucht jeden Wunsch, jede Vorschrift Wagners aufs genaueste zu erfüllen: er verstärkt das Orchester, er läßt eine Baß-Klarinette kaufen, er übernimmt selbst alle Proben, Klavier, Chor, Orchester. Die Intendanz gibt 2000 Taler für die Inszenierung aus, was, wie Liszt schreibt, seit Menschengedenken noch nie in Weimar geschehen war, und er schließt: „Es versteht sich von selbst, daß wir keine Note, kein Jota Deines Werkes streichen, und daß wir es, soweit es uns möglich ist, in seiner reinen Schöne geben werden.“

Wagner selbst überwacht von Zürich aus alles; immer wieder greift er mahnend, belehrend, anfeuernd ein. Man lese die Briefe darüber, die von einem heiligen Feuer lohen. In diesem Kampfe um die Lohengrin-Aufführung keimten ihm die Revolutionsideen, die zu seinen Schriften und zu seinen großen Dramen führten. Die Briefe an Liszt, den Regisseur Genast, den Intendanten von Zigesar sind die Entwürfe zu „Oper und Drama“. Hier lesen wir zuerst, daß sich die Musik da nicht Selbstzweck ist, sondern nur Mittel zum Zweck, daß er Sänger braucht, die das **Dramatische** beherrschen; hier lesen wir in lapidaren Sätzen vom Aufbau und den Grundsätzen des modernen musikalischen Dramas. — Als man nach der Erstaufführung wegen deren Länge kürzen will und sich an ihn wegen Streichungen wendet, gibt Wagner nicht nach: er besteht auf der Reinheit und Unantastbarkeit des Kunstwerks. Und das Werk erwies seine dauernde Wirkung in der ursprünglichen Gestalt. Die Sitte, eine musikalische Pilgerfahrt nach Weimar zu unternehmen, um dort Wagners Werke unter Liszt zu hören, griff mehr und mehr um sich. Die Geister waren mächtig entflammt. Man fühlte, daß man vor einem bedeutungsvollen Ereignis stand, das einen Umschwung herbeiführen würde im ganzen deutschen Opern- und Musikwesen.

Und in der Tat: es war doch anders, als seinerzeit beim „Holländer“ und beim „Tannhäuser“. Die musikalische Sprache des Lohengrin hat einen neuen Stil, das Opernhafte ist fast ganz beiseite gelassen, der dramatische Zug äußert sich mit voller Gewalt. Die Meinungen der mitlebenden Musiker und Literaten beginnen sich zu klären. Kämpfe setzen mit erneuter Heftigkeit ein. In allen Schattierungen wird über das Werk geschrieben. Liszt gibt seine prachtvolle Arbeit über Lohengrin heraus, die, wie das Werk selbst, von Farbe und Leben strotzt. Uhlig schreibt begeistert, Dingelstedt mit Anerkennung, aber mit viel Verständnislosigkeit. Die Wagner-Literatur beginnt: Franz Müller tritt als erster Wagner-Philologe auf den Plan und schreibt eine Studie im Frankfurter Konversationsblatt. Die Franzosen Jules Janin und Fétis sind da und hören zu; auch Meyerbeer fehlt nicht und Gérard de Nerval bringt einen literarisch interessanten Bericht in der Pariser „Presse“. Für Wagner und seine Kunst aber war es das wichtigste, daß er sich jetzt Freunde gewonnen hatte, die mit Ueberzeugung für ihn eintraten, Freunde fürs Leben.

In all diesen Momenten ruht die epochale Bedeutung der Uraufführung des Lohengrin. Wenn die großen Opernbühnen auch nur langsam sich zur Aufnahme des Werkes entschlossen, so setzte sich dieses doch alsbald immer stärker durch und befestigte sich dermaßen in der Gunst des Publikums, daß es noch heute unter allen Schöpfungen Wagners die am meisten begehrte und gegebene ist. Alle Jahre können wir aufs neue in der Statistik der Opernhäuser verfolgen, wie diese Beliebtheit noch wächst.

Dabei war die eigentliche Bedeutung des Werkes dem Publikum noch lange verborgen geblieben. Es hatte jahrzehntelang immer nur die „alte Oper“ bewundert, die durch eine besonders reiche und hinreißende Melodienfülle ausgezeichnet war. Intendanten und Theaterdirektoren setzten sich nicht allzu verständnisvoll für das Werk ein; sie ließen es geschehen, daß in der Partitur nach Gutdünken und Bequemlichkeit der Sänger und des Orchesters herumgestrichen wurde, und selbst die großen Opernhäuser brachten das Werk bis zum Anfang der neunziger Jahre, d. h. bis zu den Bayreuther Lohengrintagen in einer verstümmelten Gestalt zur Aufführung. Hier eben hat, wie eingangs gesagt ist, die Bayreuther Neuinszenierung weithin sichtbaren Wandel geschaffen.

Wagner selbst sah und hörte sein Werk erst 1861 zum erstenmal. Es war in Wien, kurz nach der so schmählich verunglückten Pariser Tannhäuser-Aufführung. Man bereitete in Wien dem Meister eine glänzende Genugtuung. Lohengrin wurde auf das sorgsamste neu einstudiert; die Mitwirkenden gaben ihr Bestes; alle, d. h. Solisten, Chor und Orchester, überhäuften bereits bei der Generalprobe den Meister mit Ovationen aller Art. Dieser berichtet darüber gerührt und erfreut an seine Gattin Minna, wie er still in sich gekehrt dagesessen habe, wie die lieben Leute ihn umarmt hätten, wie vortrefflich Ander als Lohengrin und Frau Dustmann als Elsa gewesen seien. Die Ovationen steigerten sich bei der Vorstellung selbst zu enthusiastischen Huldigungen des ganzen Publikums. Wagner schreibt, so etwas habe er denn doch noch nicht erlebt, und er bedauert, daß es seiner Frau nicht vergönnt sei, an dieser Freude persönlich teilnehmen zu können.

Diese Berichte sind außerordentlich lebensvoll geschrieben: man kennt sie erst aus den jüngst hier besprochenen Briefen an Minna. — Leider hatte die Wiener Einstudierung nicht viel nachhaltigen Erfolg in Hinsicht auf die Nachahmung der Darstellungsweise. In Frankfurt a. M. bewies Wagner 1862 durch eine von ihm selbst einstudierte Aufführung, daß man auch beim Lohengrin mit kleinen Mitteln Großes leisten könne, wenn nur alles in seinem Sinne korrekt sei. Aber auch dieses Beispiel ging ohne nachhaltige Folgen vorüber, ebenso wie die Münchner Vorstellungen unter Bülows Leitung im Juni 1867, wobei Tichatschek in der Generalprobe die Titelrolle sang, der dann auf Wunsch des Königs Ludwig durch eine jüngere Kraft (Franz Nachbaur) ersetzt wurde.

Auch im Auslande erwarb sich der Schwanenritter bald Freunde und eine gesicherte Stellung auf den Bühnen. In Italien setzte die Wagner-Bewegung mit der Aufführung des Lohengrin in Bologna ein. In Frankreich beginnt eine neue Wagner-Epoche, als Lamoureux 1887 das Werk zur Aufführung zu bringen versuchte, aber durch den Pöbel ferner daran gehindert wurde; doch 1891 zog Lohengrin in die Pariser Große Oper ein. In England und Rußland war das Werk schon 1868 gegeben worden; New York folgte 1870. Trotz seiner überaus starken Popularität und der Menge der Aufführungen ist nichts verblaßt vom Glanze der prächtigen, tiefen und erhabenen Musik. Weist auch die „Dichtung“ noch nicht die Glanzlichter des hehren Menschentums auf, wie sie der spätere Wagner kennt, so ergreift sie doch jeden durch die ungekünstelte, natürliche Poesie, durch ihre Einfachheit und Farbe, durch Innigkeit, Deutlichkeit und Größe des Ausdrucks. So wird der Lohengrin für alle Zeiten die Merkmale eines singulären und epochalen Kunstwerks haben!



Pariser Opernaufführungen.

Oper: „Namouna" von E. Lalo. „Hippolyte et Aricie" von Rameau. „Boris Godunow" von Mussorgsky. — Komische Oper: „Snegurotschka" von Rimsky-Korsakow. „Le Clown" von J. de Camondo.

Nach einer an Neueinstudierungen sozusagen baren Wintersaison hat uns die Oper, von der sommerlichen Sonne neu belebt, die melodischen, noch nicht verblichenen Blüten eines Balletes von Edouard Lalo, „Namouna", auf den Weg gestreut. Die besten Fragmente der Partitur, und sie sind wirklich köstlich, werden oft in symphonischen Konzerten gespielt: Der a moll-Walzer, ein Tanz mit Flötensolo, das Thème varié in E dur haben die Kenner von jeher entzückt, aber die Menge des Dilettantenpublikums konnte dem Komponisten das schlechte Libretto, das diesem nicht ohne heftigen Protest seinerseits aufgezwängt worden war, nicht verzeihen. Zum erstenmal am 6. März 1882 aufgeführt, verschwand „Namouna" nach 16 Abenden vom Repertoire. Man hat das Werk am 30. März dieses Jahres wieder aufgenommen, ohne daß ihm aber anscheinend ein dauernder Erfolg beschieden zu sein scheint.

Wird es der Oper „Hippolyte et Aricie" von Rameau, die man nach einem 175jährigen Schlafe ans Tageslicht gezogen hat, besser ergehen? Kaum, denn das Werk schien ein wenig schwach in seiner überschwenglich zierlichen Musikalität, und man fragte sich, ob es vom künstlerischen Standpunkte aus nötig war, die Oper „style galant" für die Musik, „genre italien" für die Inszenierung, „façon Watteau" für die Kostüme und übrigen Zutaten aufs neue zu erwecken. Die Antwort hätte verneinend ausfallen müssen, denn wenn sich irgendwo die Uebel, die der große Wagnersche Hauch noch nicht vom musikalischen Theater verscheuchen konnte, geradezu anhäufen, so ist es wohl im Werke des französischen Meisters, dessen glückliche instrumentale Neuerungen und die Vorzüge der Unabhängigkeit, die er den orchestralen Partien zu geben wußte, dennoch nicht einen Augenblick der dramatischen Fähigkeit und dem edlen Schönheitsgefühl Glucks zur Seite gestellt werden könnten.

Hippolyte et Aricie! Dieser idyllische Liebestitel läßt vorausfühlen, mit welcher Grazie und welcher Salbung reizende Bilder und fade Albernheiten auf den gepuderten Schwingen der Musik Rameaus den Zuhörer ergötzen sollten. Der Verfasser des Librettos, der Abbé Pellegrin, dem ein Zeitgenosse folgende Verse widmete:

Le matin catholique et le soir idolâtre,
Il dîne de l'autel et soupe du théâtre

hatte den Stoff des Stückes der „Phèdre" von Racine entnommen. Nicht geneigt, sich an den Hippolytos des Euripides oder an die Phädra Senecas zu halten, war unser Pellegrin vor allem darauf bedacht, einen gefälligen süßlichen Schluß zu finden; von Ovid inspiriert, erweckte er Hippolyte vom Tode, um ihn der sanften Aricie vermählen und mit einer Pastorale endigen zu können. Der Held sank auf einer Wolke vom Himmel, um ihn herum flatterten neckische weiße und rote Amors; auf der Erde angekommen sah er zur Rechten und Linken, beide in Kleidern „à la Pompadour", im langen Rock mit den bauschigen paniers, der Schnebbentaille, Aricie, seine vor Freuden zitternde Braut, und Diana, seine Beschützerin, den elegant geschweiften Bogen in der Hand, den mit Pfeilen geschmückten Köcher auf der Schulter. Und die Musik wird liebenswürdig; die Chöre haben die zarte, schale Modulation eines virgilischen Hirtengedichtes; Tänze folgen auf Tänze und alles ist Freude und Entzücken. Nur die Nachtigallen schweigen. Rameau und Pellegrin hatten sie zwar zum ländlichen Feste geladen, aber die Arie „Rossignols amoureux", die eine junge Bäuerin ihnen zu Ehren singen sollte und deren Antwort einer Flöte des Orchesters zugedacht war, hat Herrn d'Indy, der mit dem Durchsehen der Partitur beauftragt gewesen war, mißfallen, und sie wurde gestrichen. Es schien mir schade, denn sie ist zierliche, im naivsten Rokokostile geschriebene Musik. Uebrigens ist die ganze Oper voll ähnlicher Schmarotzerstückchen; die Tänze wuchern um die Wette, bald zierlich wie die Gemälde Bouchers, oder wild und phantastisch, je nach dem Begriff, den man sich damals von der Natur, der Hölle und der Mythologie machte. Von besonderem Reize ist, daß der Verfasser dieser theatralischen Forschungen 70 Jahre alt war, als er sie schrieb, was ihn nicht hinderte, galante Madrigale zu schmieden; aber er besaß eine gewisse Erfahrung und wußte seinem Mitarbeiter alle möglichen Gelegenheiten zur Abwechslung der Effekte zu verschaffen. Man kann sich von der Mannigfaltigkeit der Bilder selbst überzeugen:

Im Gebirgswalde von Erymanthos kämpfen die Liebe und die Keuschheit, Eros und Diana, um die Beherrschung der Welt; — im Dianatempel, wohin man Aricia geführt hat, damit sie der Göttin ihre Jungfräulichkeit gelobe, wirft sie sich statt des Gelübdes in die Arme Hippolytos'; — Theseus steigt in die Hölle, um seinen Freund Pyrithous auf die Erde zurückzuführen; — im Palast des Theseus singt Phädra ihre berühmte Arie „cruelle mère des amours" von der sich Gluck, Spontini und Berlioz inspiriert haben; — der heilige Hain am Meer, wo Hippolytos im Kampfe mit dem Seeungeheuer den Tod findet; hier singt sich die pathetische Klage „Hippolyte n' est plus"; — schließlich der Wundergarten, in welchem Aricia, die auf dem Rasen entschlummert ist, beim Erwachen den vom Tode erlösten Geliebten freudig in die Arme schließt. — An dieser Stelle zeigt Rameaus Musik eine weit entfernte, aber nicht zu verkennende Aehnlichkeit mit der großen Siegfried-Szene von Wagner, die auch ein Erwachen ist. Nicht weniger interessant wäre es, eine Parallele zu ziehen zwischen einem alten Wallfahrerlied, der Pantomime von Hippolyte et Aricie vor dem Dianentempel und dem schönen Marsch der Gluckschen „Alceste". Diese Verwandtschaft und auch diejenige, die man zwischen dem erwähnten Nachtigallenlied Rameaus und Beethovens Pastoralsymphonie finden könnte, zeigen die Fortentwicklung der gleichen Gefühlsempfindungen in den verschiedenen Epochen der Menschheit.

Die in den Einzelheiten etwas schlaffe Aufführung von „Hippolyte et Aricie" unter der Leitung eines mehr gewissenhaften als begeisterten Kapellmeisters hat doch schöne Momente gehabt. Yvonne Gall, eine Debütantin, singt die Rolle der liebenden Aricie mit gewinnendem Reize; Bréval verleiht der Phèdre ihre schöne dramatische Gestalt und einen klaren Stil; Plamondon (Hippolyte) besitzt eine prächtige, ihm stets gehorchende Stimme und Delmas macht die Person des Théśee etwas schwerfällig, ist aber, dank seiner bewährten Methode stets der hervorragende Künstler. Die Kostüme sind nicht nach den Bildern des XVIII. Jahrhunderts verfertigt worden, denn es schien dies allzu unausstehlich zu sein; man wählte die alte griechische Gewandung, die man sich, beifällig gesagt, gewöhnlich falsch vorstellt. Und so haben wir auf unserer Bühne das Zeitalter des „Roi Soleil" nicht wiederfinden können: die Göttinnen und Jägerinnen im höfischen Pompadourkleide, die glatten Schäfer und Schäferinnen und die kleinen Amors. Auf alles dies mußten wir verzichten, wenn auch mit wirklichem Bedauern, denn es ist der einzige Rahmen, in den Rameaus Musik paßt. Eine Wiederaufführung der Oper hätte am besten in ein kleines Theater gehört, wo man das Werk als historische Kuriosität, der Uraufführung von 1733 so genau wie möglich nachgeahmt, gespielt hätte. Ein also begriffener Versuch wäre für die musikalische Geschichte und auch als Sehenswürdigkeit interessant gewesen.

* * *

Wenn auch die Direktion unserer Oper in dieser Saison selbst nichts Außerordentliches gewagt hat, so bot sich ihr dafür die günstige Gelegenheit, den Theatersaal zum Preise von 8000 Fr. pro Abend einer russischen Künstlertruppe vermieten zu können, die uns in ihrer Sprache eine Oper von Mussorgsky, „Boris Godunow", vorgespielt hat. Zu diesem Zwecke hatte man 90 Choristen aus Moskau, 500 Kostüme aus St. Petersburg und Dekorationen im Flächenraume eines Hektar, im Gewichte von 25 000 kg die 3000 km lange Reise nach Paris zurücklegen lassen. Und diese Gesamtheit von fremden Sängern und Choristen — Schaleapin erhielt als Vertreter der Hauptrolle 10000 Fr. Tagesgage — im Verein mit dem hiesigen Opernorchester unter der Direktion der Herren F. Blumenfeld (Kapellmeister), Avranek (Chorleiter) und Sanin (Regisseur) haben uns so reichgestaltete, farbenprächtige Aufführungen gegeben, daß die Zuhörer glaubten, in „Boris Godunow" eine erstklassige Schöpfung und in Mussorgsky ein Genie begrüßen zu können. Die Gegenwart unseres Präsidenten, der Minister, der russischen Botschaft, der Großfürsten Wladimir, Paul, Cyrill und Michael, die gekommen waren, die Oper des „musikalischen Nihilisten" und ihres glänzenden Interpreten Schaleapin mit ihrer Gegenwart zu beehren, war besonders charakteristisch und lehrt uns aufs neue, daß man mit den Gefühlen keine Politik treibt; wohl aber bringt ein solcher Galaabend die Summe von 30 000 Fr. ein, denn der meist verdoppelte, oder stark erhöhte Eintrittspreis zieht ein prunkliebendes, schaulustiges Publikum unwiderstehlich an. Dies alles zeigt uns, daß es sich nicht ausschließlich um eine Kunstoffenbarung, sondern hauptsächlich auch um einen politischen und pekuniären Erfolg mit Glanz verwirklichen zu können gehandelt hat. Es berührt nur seltsam, daß Mussorgsky und Schaleapin, Gorkis Freund, die Gelegenheit dazu geben mußten.

Der Text zu „Boris Godunow" ist Puschkins gleichnamigem Werke entnommen und erzählt uns eine etwas unklare russische Revolutionsgeschichte zur Wendezeit des sechzehnten Jahrhunderts. Boris, der Mörder Dimitris, eines Sohns Iwans des Grausamen, hat sich ins Kloster von Novo-Diewitschi geflüchtet. Die Volksmenge findet ihn und bietet ihm die Thronfolge an. Er lehnt sie ab. Nach einigen Wochen besinnt er sich eines Bessern und wird mit Jubel als neuer Zar auf dem Kremlinplatz in Moskau gekrönt; doch ist es um seinen Seelenfrieden geschehen. Schreckliche Gewissensbisse vergällen ihm das Leben. Die Kunde einer Empörung unter dem Volke erfaßt ihn mit Schrecken und trotz der Unterdrückung des Aufstandes und der Gefangennahme des Rädelsführers, dessen Begnadigung er befürwortet, sinkt er nach entsetzlichem Todeskampfe entseelt in die Arme seines Sohnes, des Zarewitschs Feodor.

Eigenartig ist hauptsächlich die Musik. Mussorgsky war eine Art Seher, der die Erkenntnis hatte, daß für die Oper eine neue Aera beginnen müsse. Bedauerlicherweise besaß er selbst die nötige Meisterschaft nicht, um mit genügend Freiheit die musikalischen Elemente behandeln zu können; er vermochte sich keinen Stil zu schaffen und verachtete die Ausdrucksmittel, die er sich selbst nicht aneignen konnte. Wenn seine Skizzen dennoch oft ergreifend wirken, so verdanken sie es seiner klaren, natürlichen Empfindung menschlicher Wahrheiten; er verstand die Gefühle des Handwerkers, des Bürgers wie des Monarchen und wußte in seine Schöpfungen etwas von jenem Fluidum einsickern zu lassen, das die Menge in fieberhaftem Banne hält und in der Stunde der Revolution wieder durch sie freigelöst wird. — Wie ist

nun das musikalische Vorgehen Mussorgskys zu definieren? Logisch unter sich verbundene Szenen gibt es in seiner Oper beinahe keine. Ein Bild nach dem andern zieht unvermittelt an unserm Auge und Ohr vorüber. Der Text wird mit metrischer Intonation und den pathetischen Akzenten rezitiert; der Tonsatz kennt keine andere Richtschnur. Wenn ein Gedanke eindringlich auf sich selbst verweilt, so nähern und kondensieren sich die Töne symmetrisch, und wir stehen vor einer Strophe oder einem Couplet. Die bewegte und bewegende Rezitation ist Mussorgskys bestes Gebiet, deshalb bedingt die Aufführung seiner Oper einen Künstler, wie Schaleapin es ist. Sie zeigt uns auch, welch offenbarende Gewalt in einem wahrhaft guten Vortrag liegt, weil er es uns ermöglichte, ohne des Russischen mächtig zu sein, der Entwicklung des Dramas folgen zu können. Doch vermißte man auf dem Höhepunkt der Handlung die orchestrale Polyphonie; die Deklamation entbehrt, dem Unvermögen des Komponisten entsprechend, der symphonischen Stützen, und wir ziehen den Schluß, daß Mussorgsky der menschlichen Stimme die Rolle zugedacht hat, die sie in den rhapsodischen Erzählungen der homerischen Zeiten vertrat; sie scheint unter dem Einfluß der heftigen, seelischen Erschütterungen ihrer Begeisterung in einer feurigen Improvisation freien Lauf zu lassen. Man wird sich hier bewußt, welche Weiten Mussorgsky und Wagner, den vollkommenen Meister aller Technik, trennen. — Die Chöre sind durchwegs interessant und von Wichtigkeit, weil sie die Vision des fiebernden, nach Recht und Freiheit dürstenden Volkes, der anonymen, unsteten Menge mit unheimlicher Wahrheitstreue darstellen, und sie verfehlen ihre Wirkung nicht, wenn die Interpretation, dem Gedanken des Komponisten folgend, die Musik ein wenig reicher scheinen läßt, als sie es wirklich ist.

Ihre Uraufführung erlebte die Oper am 24. Januar 1874 im Marientheater in St. Petersburg. Trotz aller Sorgfalt, die auf die Einstudierung verwendet worden war, fand sie wahrscheinlich politischer Umtriebe halber wenig Anklang, wenigstens waren die Einnahmen schlecht. Ein neuer Versuch, sie 1889 in Moskau ins Leben zu rufen, mißlang ebenfalls, und sie wäre wahrscheinlich vom Repertoire verschwunden, wenn nicht Rimsky-Korsakow sich der Partitur angenommen, sie verbessert und stellenweise geändert hätte. Seither hat sie ihren Platz auf den russischen Bühnen behauptet und ist uns nun mit so viel äußerm Erfolg vorgeführt worden, daß ein Glorienschein sich um die Namen Mussorgsky und Boris Godunow gelagert hat. Und um nächsten Winter die Aufführungen weiter geben zu können, hat die Oper das gesamte von Rußland gekommene Material zum Preise von 50000 Fr. angekauft.

* * *

Die stolze Musik von „Boris Godunow" erklang noch in der großen Oper, als wir schon eingeladen wurden, ein anderes kleines, zartes, russisches Werk anzuhören. „Snegurotschka" von Rimsky-Korsakow, nach einer Erzählung von Ostrowsky. Snegurotschka, das blasse Schneemägdlein, hat die schuldige Frühlingsfee und den Gevatter Winter zu Eltern. Die Sonne, die ihm Verderben geschworen, vermochte es noch nicht zu erwärmen und mit 16 Jahren ist ihm die Liebe fremd; nichtsdestoweniger entbrennen alle Jünglinge der Gegend in Begeisterung für das schöne, holde Kind. Umsonst hat Lel, ein Hirte, um Snegurotschka gefreit und ihr seine schönsten Weisen gesungen; umsonst hat Mizguir seine Braut Kupawa verlassen, um der fremden Schönheit Liebe zu gewinnen. Die Geschichte spielt in einem idealen Königreich, dessen Herrscher eifersüchtig darauf bedacht ist, in seinem Staate ausschließlich Liebe und Gerechtigkeit walten zu lassen. Er verbannt Mizguir und wird ihm erst verzeihen, wenn es ihm gelingen sollte, das Herz der Schneemaid zu erobern und also die Demütigung, die sie mit ihren kalten Zurückweisungen der gesamten Jugend des Landes zugefügt hat, zu rächen. Inzwischen hat Lel Kupawa zu trösten gewußt, und Mizguir versucht sein Bestes mit gutem Erfolge: Snegurotschka konnte seinem Werben nicht widerstehen; sie schenkt ihm Gehör, willigt bald mit Freuden ein, seine Frau zu werden und erlaubt ihm den ersten Kuß. In diesem Augenblick fällt ein Sonnenstrahl auf die zwei Liebenden und schmilzt das eisige Herz der jungen Braut vollends. Sie fällt in Ohnmacht und verschwindet in der Luft. Der verzweifelte Bräutigam findet den Tod in den blauen Fluten eines Sees, während das Volk einen Hymnus an die Sonne singt. Alles ist in Ordnung, da der Treulose bestraft und das Land von Snegurotschka, dem Kind der Schuld, befreit worden ist.

Die Musik, die sich in langen Rezitativen weitschweifig ausspinnt, des einheitlichen Stils und einer sich treu bleibenden Originalität entbehrt, hat doch bemerkenswerte Stellen, in denen wir den Orientalismus und die Phantasie wieder finden, die wir in den symphonischen Werken des Meisters „Antar", „Sheherazade" rc. bewundern. Es lassen sich das Fest im heiligen Hain, das dritte Lied Lells, einige Ballettweisen und die Schlußszene hervorheben. Das Werk wurde von der Elitetruppe der Opéra comique gesungen: Marguerite Carré, Marié de l'Isle, Lamare, Brohly, Léon Beyle, Vieuille, Cazeneuve, Vigneau, mit Regina Badet als erster Ballettänzerin. Die Inszenierung war ausgezeichnet.

* * *

Um nichts zu vergessen, erwähne ich noch die Wiederaufnahme des „Clown" des Banquiers Camondo. Er ist kein geborener Komponist, hat sich aber durch Studium eine gewisse Gewandtheit in der Behandlung des Orchesters und der Stimmen mit Geschick angeeignet. Man sagt, die Uraufführung des Werkes im Nouveau-Théâtre am 20. April 1906 habe ihn 400000 Fr. gekostet. Géraldine Farrar sang damals wie heuer in der Opéra comique die Titelrolle der Zéphirine. Der „Clown" wurde von der Presse mit Höflichkeit, vom Publikum mit wenig Interesse aufgenommen.

Amédée Boutarel (Paris).

Eine neue Beethoven-Büste.



Eine neue Beethoven-Büste.
Phot. Karl Vogelsang, Braunschweig.

Dr. E. Rychnovsky hat kürzlich in der 15. Nummer dieser Zeitschrift in verdienstvoller Weise auf ein Werk über Beethoven aufmerksam gemacht, das noch nicht so bekannt zu sein scheint, als es verdient: die Beethoven-Studien von Dr. Th. v. Frimmel, deren erster Band deshalb so wertvoll ist, weil in ihm zum ersten Male in eingehender Weise auf Grund aller erreichbaren authentischen Bildnisse, Büsten und Schilderungen Beethovens äußere Erscheinung besprochen wird. Mich hat der Artikel lebhaft interessiert nicht nur wegen der Persönlichkeit des großen Tonheros, sondern auch deshalb, weil ich im Besitze einer gelegentlich einer Auktion vor Jahren erworbenen Büste Beethovens bin, die ich immer sehr hochgeschätzt habe, jetzt aber nach dem Lesen jenes Artikels und Durchsicht des daraufhin beschafften Werkes von v. Frimmel noch höher schätze.

Die Büste ist, soviel ich weiß, für eine Fabrik zum Zwecke galvanoplastischer Vervielfältigung modelliert worden und besteht aus wachsgetränktem Gips. Aus der Vervielfältigung ist aus mir nicht genauer bekannten Gründen nichts geworden. Eine Wiederholung der Büste scheint auch sonst nicht zu existieren.

Da sie nun, wie ich durch Vergleich mit den Abbildungen in v. Frimmels Werk und mit sonstigen Abbildungen und Büsten Beethovens ersehen habe, alle mir bekannten Wiedergaben von Beethovens Aeußerem übertrifft durch Porträtähnlichkeit mit gleichzeitiger Größe der Auffassung — von Klingers Beethoven sehe ich ab als von einer fast reinen Phantasieschöpfung —, zugleich aber jeden Mangel an Kleinlichkeit der Technik, erlaube ich mir die Oeffentlichkeit mit ihr zunächst durch eine Abbildung bekannt zu machen. Ich hoffe, den vielen Verehrern Beethovens mit dieser Veröffentlichung einen Genuß zu bereiten.

Der Künstler hat offenbar die Kleinsche, nach einer Gesichtsmaske geschaffene Büste und den Höfelschen Stich als Vorlagen benutzt, wie man an der Wiedergabe kleiner Einzelheiten, so der Narbe auf der rechten Kinnseite, den Narben im Gesicht, der Nasenstirnpartie u. a. leicht erkennt, ist aber in der Auffassung über sie hinausgegangen, was gegenüber der Kleinschen Büste besonders an den Augen auffällt, die bei dieser tot sind, während sie bei meiner Büste Geist und Leben sprühen. Gegenüber der Fremdschen, in Nr. 15 abgebildeten Büste betont sie weniger das Grübelnde, als das Energische, Kräftige in Beethovens Wesen, das ihm ja, wie v. Frimmels Werk lehrt, in hohem Maße zu eigen war. Ganz prachtvoll ist die Modellierung der Haare, an denen die beiden auf die Stirn herabfallenden Schöpfe

nicht fehlen, wie sie Beethoven eine Zeitlang trug, ausgezeichnet auch die der Kleidung; alles ist genial aus einem Gusse ohne kleinliche Bedenken geschaffen.

Ich bitte um Mitteilung, ob die Büste irgendwo existiert, und bin gern bereit, falls das nicht der Fall ist, sie zur Vervielfältigung durch Bild oder Guß freizugeben.

Braunschweig. **Prof. Dr. Felix Franke.**



Brüssel. Die Konzertsaison hat, wie an vielen andern Orten, so auch bei uns unter der Menge der Aufführungen gelitten. An echten hohen Kunstereignissen konnte man sich jedoch nur selten erfreuen. Bach allerdings wurde viel gespielt: ein Festival im Cercle Artistique (2 Tage) unter Fritz Steinbachs Leitung und unter Mitwirkung hervorragender Solisten (Anna Stronck-Kappel, Maria Philippi, Walter v. Zalsman) sowie drei Konzerte der neuen Bach-Gesellschaft, dirigiert von Albert Zimmer, fanden statt (Solisten: Diemer-Paris, Joh. Smit-Gent, Frau Zimmer-Brüssel, Eleon. Blane-Paris, Zalsman-Utrecht). Sie brachten eine Reihe uns fast unbekannter Werke Bachs zu Gehör und als Krönung die Matthäus-Passion mit dem berühmten Amsterdamer Orchester und Chören unter Mengelbergs Führung. Aus Ysayes Symphonischer Gesellschaft ist manches Erfreuliche zu berichten; so die drei von fremden Kapellmeistern dirigierten Matineen (Steinbach, Viotta und Birnbaum). Außer Abonnement spielte Eug. Ysaye in wohlbekannter erhabener Weise Corellis (8.), Mozarts (4.) und Beethovens Violinkonzerte. Im Konzert Durant wechseln auf den Programmen in historischer Reihe die großen Symphoniker der Musik aller Länder. An Solisten wurde hier auch nicht gespart: der Klaviermeister Arth. Degreef trat viermal zur allgemeinen Zufriedenheit auf, als Interpret von Liszt, Chopin und Grieg ist er ja auch ausgezeichnet, großartig und reizend zugleich. Ferner spielten: M. Crickboom (zweimal), die Damen Elsa Ruegger, Henriette Schmidt und Gabrielle Wybaun. — Auf dem Gebiet der Kammermusik nenne ich die guten Aufführungen im Cercle „Piano et Archets“ (Bosquet-Chaumont, Van Hout und Jacob) und die des Alb. Zimmer-Quartetts, zwei Soireen, im Cercle Artistique, Beethovenschen Cello- und Klavierwerken gewidmet und wunderschön von Casals und Cortot vorgetragen; endlich die Rezitals von Misha Elman, Kattleen, Parlow, Joh. Kruse, M. de Sicard, Corinne Coryn (Violine); R. Pugno und seiner Schülerin G. Schnitzer, und Fräulein Dinsart (Klavier); Marie Brema (dreimal), Julia Merten-Culp, Lula Mysz-Gmeiner (dreimal), drei Sterne ersten Ranges am Liederhimmel. Nur die bedeutendsten Konzerte sind hier erwähnt. Die Oper (Monnaie-Theater) brachte nichts Besonderes; wir waren mit Novitäten oder hervorragenden Interpreten dieses Jahr nicht verwöhnt. „Chemineau“ von Leroux, der unter großem Beifall gegeben wurde, und Jaques-Dalcrozes „Jumeaux de Bergame“, ein nicht schlechtes, aber auch nicht sehr interessantes Spielchen, sind als Neuigkeiten zu melden. Die Saison endigte mit wertvollen Aufführungen des reizenden Traumdramas „Pelléas und Mélisande“ von Debussy-Maeterlinck: als Vertreter der Hauptrollen waren die ausgezeichneten Mary Garden und Jean Périer gewonnen (siehe auch die Kölner Festspiele). Mary de Rüdder.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die „Wagner-Festspiele“ im Münchner Prinzregenten-Theater beginnen am 11. August mit den „Meistersingern“ und finden am 14. September mit der „Götterdämmerung“ ihr Ende. Der „Ring“ wird dreimal aufgeführt, „Meistersinger“ und „Tristan“ je dreimal und „Tannhäuser“ zweimal. Auch in diesem Jahr gehen den Wagner-Aufführungen Mozart-Festspiele im Residenz-Theater vom 1.—9. August voran: Figaro, Don Giovanni, Entführung, Cosi fan tutte. Weiter findet im Rahmen der Festspiele auf der Bühne des Prinzregenten-Theaters am 25. August ein vom Festspielorchester unter Leitung des Hofoperndirektors Felix Mottl gegebenes Konzert statt, das ausschließlich Wagnerschen Werken gewidmet ist; der dem König Ludwig II. gewidmete Huldigungsmarsch, die 1832 komponierte Symphonie in C dur, die „Polonia-Ouvertüre“ und besonders die in der ursprünglichen Fassung (ungekürzt) gesungene „Lohengrin, Gralserzählung“ kommen zur Aufführung. (Wegen Auskünften über sämtliche vorgenannte Veranstaltungen wende man sich an die Hoftheater-Tageskasse oder die Generalagentur: Bayer. Reisebureau Schenker & Co., München, Promenadeplatz 16, wo auch die Eintrittskarten für sämtliche Aufführungen zu haben sind.)

— In Braunschweig hat das Hoftheater vor Torschluß noch einige bemerkenswerte Vorstellungen geboten. Als sich Herr Cronberger, der lyrische Tenor, nach einer lebensgefährlichen Operation im „goldenen Kreuz“ völlig gesund wieder vorstellte, wurde er vom Publikum durch Beifall, Blumen und Lorbeeren außerordentlich gefeiert; der Heldentenor Herr Gritzinger hat sich dagegen so wenig von seiner Krankheit erholt, daß er auf den öffentlichen Abschied verzichten mußte. Herr Fritz Rémond (Köln) sprang als Tristan für ihn ein und bot als ehemaliger Schauspieler namentlich darstellerisch eine vorzügliche Leistung, unsere Primadonna Frl. Melanie Kurt sang bei dieser Gelegenheit Isolde zum erstenmal und zwar mit vollem Erfolge. Für die jugendlich-dramatische Sängerin Frl. Lautenbacher, die nach Wien geht, sprang Frl. Kuhnke als Agathe („Freischütz“) ein und machte einen so vorteilhaften Eindruck, daß sie in dem heißen Wettbewerb des nächsten Winters wahrscheinlich den Sieg erringt. Die letzte Woche brachte noch zwei Neuheiten, die Einakter „Das süße Gift“ von A. Gorter und „Die Strandhexe“ von Zerlett; der erste erzielte großen Erfolg, denn der Charakter des feinern Lustspiels ist auch musikalisch vortrefflich getroffen. Wie ein befruchtender Frühlingsregen die schlummernden Keime, so weckt die innere Befruchtung durch „Das süße Gift“, den Wein, bei den verschiedenen Charakteren andere Kräfte. Diese Schilderung ist höchst ergötzlich. Zerletts Werk gefiel weniger, der Text ist vieldeutig, die Musik zeigt kein eigenes Gesicht, sondern schillert in allen Farben. „Die Strandhexe“ errang nur einen schwachen Achtungserfolg und wird auch nach den Ferien keinen großen Zauber ausüben. In der letzten Vorstellung („Die Tochter des Regiments“) verabschiedete sich nach 6jähriger hiesiger Wirksamkeit die Koloratursängerin Frl. M. Ruzek unter außerordentlich lebhafter Anteilnahme des Publikums. Ernst Stier.

— Die Abonnementskonzerte des Musikinstituts in Coblenz unter der Leitung des Generalmusikdirektors W. Kes haben auch in der vergangenen Saison wieder viel Beachtenswertes geboten. „Judas Makkabäus“ (in der Chrysanderschen Bearbeitung) übte eine gewaltige Anziehungskraft aus. Bruch, der hier am Musikinstitut 2 Jahre die Leitung geführt hat, ward zu seinem 70. Geburtstage durch eine prächtige Wiedergabe seines „Odysseus“ eine würdige Ehrung zuteil. Die Damen Kämpfert-Frankfurt und Philippi-Basel erweckten mit Recht höchste Bewunderung. Ein Abend war Fr. Liszt gewidmet. Seine Faust-Symphonie kam prachtvoll und eindringlich zur Geltung, und das Klavierkonzert in Es dur, von Godowski in überlegener Manier gespielt, fand die wärmste Aufnahme. Mit der „Symphonie pathétique“ von P. Tschaikowsky und „Tod und Verklärung“ von R. Strauß hatte sich das Philharmonische Orchester recht bedeutende Aufgaben gestellt, die es vortrefflich löste. H. Pfitzner kam mit seiner Ouvertüre zu „Christ-Elflein“ zu Wort. Das Werk fesselt durch eine interessante Tonsprache und läßt Gestaltungskraft erkennen. Großes und berechtigtes Aufsehen erregte die junge Geigerin Steffi Geyer (Budapest). — An Kammermusikwerken gab es nicht viel, aber Erlesenes. Die Böhmen! Einen Kunstgenuß von feinstem Reiz gewährte D. L. Wüllners unvergleichlicher Liedervortrag. So restlos schöpft wohl kein Sänger den wunderbaren Stimmungsgehalt Schubertscher und Wolfscher Lieder aus wie Wüllner. — Die Sonatenabende Sagebiel-Friedberg brachten in durchweg gediegener Ausführung die Sonate Es dur von R. Strauß, die Kreuzersonate von Beethoven, die c moll-Sonate von Grieg und die Sonate C dur von Bossi nebst einer Reihe von Klaviersoli, die Friedbergs Kunst in glänzendem Lichte zeigte. A. Bade.

— In der Regensburger Oper, die neben guten auch ziemlich schlechte Aufführungen bot, hörten wir an Novitäten den köstlichen „Barbier von Bagdad“ (Cornelius-Mottl), „Salome“ und „Tiefland“. Letztere Oper gefiel hier aber bedeutend besser als „Salome“. Lohengrin, Tannhäuser und zuletzt die Meistersinger als Festvorstellung mit Feinhals, Dr. Walter aus München und Tänzler aus Karlsruhe seien weiter genannt. Unser Opernpersonal geht von Saison zu Saison an Qualität zurück; denken wir nur an Dr. Banasch als Heldentenor (jetzt in Magdeburg), an eine Bielfeld, Böhling als Primadonnen, an einen Bassisten Zottmayer zurück! — Im Konzertleben ging es sehr lebhaft zu. Der protest. Kirchenchor führte Bachs „Weihnachtsoratorium“ auf und der Damengesangverein Tinels „Franziskus“, beide ziemlich vollendet und gut. Im „Liederkranz“ war es so ziemlich stumm. Und warum? Das wissen die Musen von der vorigen Saison!! Im „Musikverein“ gab es wieder künstlerische Leistungen, so vom Philharmonischen Orchester in Nürnberg, Kammermusik vom Rosé-Quartett aus Wien und vom Schumann-Trio aus Berlin, Klavierabend von Sofie Menter und Liederabende von Preuße-Matzenauer, Dr. Felix von Kraus und Adrienne von Kraus-Osborne. Ferner besuchte uns Pfitzner, der die Kammersängerin Herzog in 20 Liedern begleitete, und Dr. Walter und Bosetti aus München in einem Liederabend, Koczalsky mit 3 Klavierabenden. Summa summarum: Musik in Hülle und Fülle, und doch immer wieder das Alte und nichts Neues mit paar Ausnahmen! Ludwig Weiß.

— In Tilsit ist in den Pfingstfeiertagen das V. litauische Musikfest gefeiert worden, das im großen ganzen einen glänzenden Verlauf nahm. Der Chor war stärker als bei den bisherigen vier Festen, er bestand aus etwa 400 Sängern und Sängerinnen. Im Orchester saßen 75 Musiker. Als Solisten wirkten mit: die Kammersängerin Frl. Johanna Dietz aus Frankfurt a. M. (Sopran), Frl. Martha Stapelfeldt, Konzertsängerin aus Berlin (Alt), Kammersänger Dr. Briesemeister aus Berlin (Tenor), Thomas Denijs, Konzertsänger aus Rotterdam (Baß), Professor Schmid-Lindner, Klaviervirtuos aus München, und die Violinlehrerin am Tilsiter Konservatorium, Fräul. Meta Redelmeier. Festdirigent war der königl. Musikdirektor Wilh. Wolff aus Tilsit. Das Programm wies folgende Nummern auf: Missa solemnis von Beethoven, Chorphantasie von Beethoven op. 80,

D dur-Symphonie von Brahms op. 73, Vorträge der Solisten und Vorspiel, Gralsfeier und Karfreitagszauber aus Wagners „Parsifal". Die Aufführung der Missa solemnis war hervorragend gut, besonders zeichneten sich die Chöre durch Präzision der Einsätze und sorgfältige Ausarbeitung des Ausdrucks aus. Dem Festdirigenten wurden lebhafte Ovationen dargebracht. (Wenn auf diesen Musikfesten auch mal ein moderner Meister zu Worte käme, so könnte das den Tilsitern, Königsbergern und Nachbarn nichts schaden. Red.)

— Der Barmer Volkschor hat das 11. Vereinsjahr durch eine wohlgelungene Aufführung der Graner Festmesse von Franz Liszt beschlossen. Vor 32 Jahren fand in Rheinland-Westfalen die Erstaufführung dieses imposanten Werkes zu Düsseldorf in Gegenwart des Meisters statt gelegentlich zweier Konzerte seines Schülers Th. Ratzenberger. Unser Publikum nahm die Messe mit lodernder Begeisterung auf. Dirigent (Karl Hopfe) und Chor dürfen voller Befriedigung auf das Geleistete zurückblicken. H. O.

— Der im Mai vorigen Jahres in Graz beim ersten steiermärkischen Musikfeste preisgekrönte Chor „Sommernacht" von Emil Burgstaller (Prag) hat im Konzerte des deutschen Männergesangvereines Innsbruck unter Toni Fischers trefflicher Leitung wiederholt werden müssen. Klangschönheit, formvoller Aufbau und gewaltige Steigerung des sonst nicht schwierigen, höchst dankbaren und edel gehaltenen Werkes sind zu rühmen. E.

— Die einaktige komische Oper „Durchs Fenster" (Text nach Scribe) von Iwan Knorr in Frankfurt wird im Karlsruher Hoftheater im Herbst die Original-Aufführung erleben.

— Eine neue Oper, deren Textbuch in der Esperantosprache geschrieben ist, „Die Hexe" von Felix Stoeller, soll demnächst, dem Theater-Courier zufolge, in Karlsbad und dann noch in mehreren deutschen und österreichischen Kurorten zur Aufführung gelangen.

— Die maßgebenden Kreise in Königsberg haben beschlossen, daß nach dem Erfolge des ersten, in passenden Zwischenräumen weitere ostpreußische Musikfeste abgehalten werden sollen.

— Im Neuen Theater zu Leipzig hat die dreihundertste Aufführung von „Lohengrin" stattgefunden. Die Inszenierung war die letzte des Oberregisseurs v. Wymetal, der, wie gemeldet, an die Wiener Hofoper berufen worden ist.

— „Eulenspiegel", eine Oper von Hugo Rüter, soll in der nächsten Spielzeit am Magdeburger Stadttheater zur Aufführung kommen.

— In einem Symphoniekonzert in Ostende ist unter Leitung von M. L. Rinskopf der „Karin-Walzer" der Stuttgarter Komponistin Alice Danziger aufgeführt worden.

— Für Oktober ist in Wien eine große Schubert-Feier geplant, die neben Festaufführungen und Konzerten auch eine Aufführung der C dur-Messe in der Stephanskirche und einen Ausflug in die Höldrichsmühle bei Mödling bringen soll, wo bekanntlich die Müllerlieder entstanden sind.

— Joseph Suks Symphonie „Asrael", die von der Böhmischen Akademie für Kunst und Wissenschaft mit dem höchsten Preise von 2000 K ausgezeichnet wurde, wird in der nächsten Konzertzeit in Hamburg unter Leitung von Professor Francesco Paolo Neglia und in der Warschauer Philharmonie unter S. von Noskowski zur Aufführung kommen.

— Aus Anlaß des Jubiläums der Schweizer Presse hat am 4. Juli in Zürich (großer Tonhallesaal) ein Jubiläumskonzert stattgefunden. Das Tonhalleorchester, unter Leitung von Lothar Kempter, Fräulein Steffi Geyer als Violinvirtuosin, R. Ganz als Klavierspieler und Dr. Haßler als Balladensänger erzielten einen großen Erfolg.

— Die „Metropolitan-Oper" in New York kündigt unter den in Amerika noch nicht aufgeführten Werken, die der nächste Winter bringen soll, heute bereits folgende an: D'Alberts „Tiefland", Smetanas „Verkaufte Braut", Goldmarks „Heimchen am Herd", Tschaikowskys „Pique-Dame" und Laparas „Habanera". Daß Caruso den Lohengrin singen wird, haben wir bereits gemeldet. Die Metropolitan-Oper wird von jetzt ab zwei Orchester haben, eins von 60 Instrumenten für einfachere italienische Werke und ein zweites von 90 für die Wagnerschen Musikdramen und sonstige Aufführungen, bei denen sie notwendig erscheinen. Der Chor wird bedeutend erweitert und in zwei Abteilungen geteilt werden. — Engelbert Humperdinck arbeitet bekanntlich an einer neuen Oper, die sich „Die Königskinder" betitelt und sich auf das gleichnamige Schauspiel Ernst Rosmers stützt. Er schafft jetzt ein gänzlich neues Werk, indem er die ganze Oper durchkomponiert und nur einen Teil von dem, was bisher in Musik gesetzt war, beibehält. Die Uraufführung findet jedoch nicht in Deutschland statt. Es sind dem Komponisten von Amerika aus derartig glänzende Anträge gemacht worden, daß er der neuen Leitung der Metropolitan-Oper in New York die erste Aufführung der neuen Königskinder zugesagt hat.

— Richard Wagners „Siegfried" soll, wie die Zeitungen melden, am 15. August im Naturtheater von Cauteret in Frankreich zum ersten Male aufgeführt werden. Ein Orchester von 80 Musikern wird diesen „Ring"-Abend unter freiem Himmel begleiten. Madame Litvinne von der Pariser Großen Oper singt die Brünnhilde.

— Oskar Merikantos finnische Oper „Pohian Neito" ist in Wiborg zur Aufführung gekommen und soll im nächsten Winter auch in Helsingfors gegeben werden.



Kunst und Künstler.

— Ein offener Brief Weingartners. Wie in voriger Nummer in dem Artikel „Mahler-Weingartner" berichtet, hatte der Grazer Richard Wagner-Verein eine „Resolution" veröffentlicht, in der er das Vorgehen des Wiener Operndirektors verurteilt. Darauf antwortete Weingartner in einem offenen Brief an den Verein:

„Wenn Sie sich vor Ihrem Angriffe informiert hätten, hätte ich Ihnen auch mitgeteilt, daß ich durch meine, jetzt bereits drei Jahrzehnte umfassende theoretische und praktische Beschäftigung mit Wagners Werken und die dadurch gewonnene innige Vertrautheit mit ihnen, die mir vielleicht sogar die verehrlichen Wagner-Vereine nicht absprechen werden, zur festen Ueberzeugung gelangt bin, daß manche Teile des ‚Nibelungen', des ‚Tannhäuser', ja sogar des kurzen ‚Holländer' zu lang geraten sind, nicht in Hinsicht auf die Zeitdauer an sich, sondern zu lang im Sinne der Organik, der dramatischen Notwendigkeit, und, in den beiden genannten früheren Werken, auch des einheitlichen Stiles. An solchen Stellen sinnvoll zu kürzen, halte ich für eine, den ästhetischen Genuß, das Verständnis und die Aufnahmefähigkeit in hervorragender Weise fördernde künstlerische Pflicht. Seit jeher gewohnt, soweit mir die Möglichkeit dazu gegeben ist, die Verwirklichung dessen anzustreben, was ich vor mir selbst verantworten kann, frei vom entnervenden Autoritätsdusel und der gottseligen Genügsamkeit, die sich weiß Gott wie wichtig dünkt, wenn sie auf dem endlich Erreichten behaglich ausruht wie Fafner auf seinem Hort, erkläre ich Ihnen, daß ich die mir notwendig erscheinenden Kürzungen in mehreren Werken Wagners einführen werde, ohne mich von Widersprüchen, welcher Art sie auch sein mögen, im geringsten beirren zu lassen. Erlauben Sie mir, dieser Erklärung hinzuzufügen, daß ich ‚Wagner' und ‚Wagnerianer' keineswegs für verwandte, sondern für einander diametral entgegengesetzte Vorstellungen halte. Ich verehre Wagner so hoch, daß ich die Ehre haben muß, mich als einen geradezu enthusiastischen Anti-Wagnerianer zu bekennen.

In vorzüglicher Hochachtung

Felix Weingartner."

Wir verzichten heute darauf, den Kern der Frage zu berühren, möchten vielmehr den scharfen Ton der Antwort aus einem Mißbehagen erklären, das gewisse Ueberschätzungen hervorrufen können. Wenn der Grazer Wagner-Verein erklärt, daß er „die Sache Richard Wagners und seiner Kunst geistig zu vertreten hat", so mutet das heute doch etwas sonderbar an. Wir meinen, die Kunst Wagners kann sich nun selber „die Stange halten" und sei allmählich fähig geworden, ihre Sache aus eigener Kraft zu führen. Die gute Absicht der Grazer soll nicht verkannt werden; wenn sich aber Weingartner im Schlußsatze seines Briefes als „enthusiastischen Anti-Wagnerianer" bezeichnet, so ist das eine Reaktion gegen übertrieben-dogmatische Auffassungen, die, statt zu nützen, einer Sache nur schaden. Auf die Frage der Kürzungen selber einzugehen, wird hier noch öfter Gelegenheit sein. Dem aufmerksamen Beobachter können Anzeichen für den Kampf, den Wien jetzt zum Ausbruch gebracht hat, nicht verborgen geblieben sein.

— Zur Tantiemenfrage. Wir lesen in der „Frkf. Ztg.": „Wie man uns aus Kreuznach mitteilt, wurde das auf den 8. ds. anberaumte Symphonie-Konzert kurz vor angesetzter Stunde abgesagt. Kapellmeister Sauer hatte drei neue Kompositionen von Dorn, Saint-Saëns und Weiner auf das Programm gesetzt. Die Tonkünstler-Vereinigung verbot telegraphisch die Aufführung dieser Werke. Sie verlangt für das Aufführungsrecht 1600 Mk. pro Saison. Man darf gespannt sein, ob die Kurverwaltung sich nun dazu bequemen wird, die Forderungen der Tonkünstler zu erfüllen." — Es ist bedauerlich, daß solche Notizen selbst in Blättern wie die „Frkf. Ztg." immer und immer wieder auftauchen. Erstens handelt es sich nicht um die „Tonkünstler-Vereinigung", sondern um die „Genossenschaft deutscher Tonsetzer", und zweitens sollte doch gesagt sein, daß die 1600 Mk. nicht etwa für das Aufführungsrecht der drei genannten Kompositionen zu zahlen sind, sondern daß es sich hier offenbar um die „Pauschalsumme" handelt, die die Genossenschaft von der Kurverwaltung für einige hundert Aufführungen im Jahre („pro Saison") verlangt. Wenn die angegebene Ziffer von 1600 Mk. zutreffend ist, so wäre hierdurch zum Ausdruck gebracht, daß die Kurverwaltung Kreuznach einen Jahres-Musiketat von rund 27000 Mk. hat, da die Genossenschaft von den Kurverwaltungen 6% ihres Musiketats beansprucht. Ist der Kurverwaltung die Musik 27000 Mk. wert, so wird sie wohl auch 1600 Mk. für die Komponisten aufbringen können. Es ist doch zu traurig, mit welchen Schwierigkeiten unsere Komponisten zu kämpfen haben, um das ihnen im Gesetze garantierte Recht für sich nutzbar zu machen.

— Zur Sängerfahrt des „Arion". Der Brooklyner „Arion", Dirigent Arthur Claassen, ist in Stärke von 200 Teilnehmern mit Sonderzug von Bremen am 9. Juli in Berlin eingetroffen, um von da aus eine Reise durch Deutschland zu machen. Zur Begrüßung waren Abgeordnete sämtlicher Vereine des Berliner Sängerbundes anwesend. Das Konzert des 80 Sänger starken Chors fand in der Philharmonie statt. Der Verein war auch beim Kronprinzen in Pots-

dam zu Gaste. Während aber die Kritik die Leistungen der Sänger anerkannte, wurden wegen der **Programmwahl** tadelnde Stimmen laut. Dazu schreibt uns unser Berliner Korrespondent: Zur Aufklärung von Mißverständnissen muß betont werden, daß das in der Philharmonie zu Berlin stattgefundene Konzert des Gesangvereins „Arion" aus **Brooklyn** in keiner Weise als repräsentativ für die Pflege deutscher Kunst in Amerika gelten darf. Mit dem New Yorker Gesangverein gleichen Namens, dessen langjährige Dirigenten **Frank van der Stucken** und **Julius Lorenz** waren, welch letzterer jetzt noch an der Spitze ist, steht der Brooklyner Arion **nicht** im Zusammenhange. Unter Leitung von **Arthur Claassen** haben die Brooklyner sich zu einer außerordentlich hohen Stufe technischer Vollkommenheit emporgeschwungen, unterstützt durch vorzügliches Stimmmaterial; aber ein so unkünstlerisches, geschmackloses Programm, wie es im Berliner Konzert zur Aufführung gelangte, ist meines Wissens für die Konzerte in der Heimat des Vereins nie zusammengestellt worden. Es ist höchst bedauerlich, daß dadurch in Deutschland ganz falsche Anschauungen des musikalischen Verständnisses in Amerika großgezogen werden. Im Gegenteil hätte dafür gesorgt werden müssen, bei dieser Gelegenheit dem sich auf allen künstlerischen Gebieten in Amerika zeigenden Ernst auch in Deutschland Anerkennung zu verschaffen. Das Berliner Programm enthielt außer dem Tannhäuser-Pilgerchor und Schuberts „Allmacht" kaum eine erwähnenswerte Komposition, die sich über das Niveau der im Variété-Theater vorgeführten Musikstücke erhob! Und die beiden genannten Werke, mit Klavier- und Orgelbegleitung gesungen, kamen nur mangelhaft zu Gehör, während mehrere Liedertafeleien und einige durch ihre „Bearbeiter" verdorbene, schöne amerikanische Volkslieder durch geradezu raffinierte Vortragsweise um ihren Charakter gebracht wurden. Die zahlreichen Gesangsolisten zeichneten sich durch herrliche Stimmen aus, die von ihnen gewählten „Kompositionen" jedoch und die Art, wie sie diese vortrugen, gehören in den „Wintergarten" oder das „Apollo-Theater"! Arthur Claassen, der übrigens als Nachfolger von Heinrich Zöllner und Dr. Paul Klengel auch den „Deutschen Liederkranz" in New York leitet, ist ein vorzüglicher Drillmeister. Neuerdings scheint er es auf eine äußerliche Nachahmung Safonoffs angelegt zu haben, indem er ohne Taktstock dirigiert. **Arthur Laser.**

— **Deutsche Musik im Auslande.** Wir lesen in der „Frkf. Ztg.": Die Bestrebungen, im Westen der **Vereinigten Staaten** Propaganda für gute deutsche Musik zu machen, scheinen auf bestem Wege zu sein. Aus Chicago wird uns mitgeteilt, daß ein von der dortigen Germanistic Society veranstalteter Vortrag des Herrn F. Borowski über „die Entwicklung der Kammermusik in Deutschland (unter spezieller Berücksichtigung der Sonaten für Pianoforte und Klavier)", mit künstlerischen Darbietungen der Herren Ernesto Consolo und Hugo Heermann (Sonaten von Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms und Strauß) den größten Anklang fand, während das Publikum vor einigen Jahren deutscher Kammermusik noch ganz fremd und ablehnend gegenüberstand.

— **Zur „Tenorfrage".** Der Mangel an Tenören, der in Italien besteht (die Auswanderung dieser Sänger nach Amerika nimmt immer mehr zu), hat zur Bildung eines italienisch-argentinischen Operntrusts geführt, an dessen Spitze Edoardo Sonzogno, Herzog Visconti di Modrone, der sizilianische Großkaufmann Florio u. a. stehen. Zunächst soll das Operntheater Costanzi in Rom angekauft und zur Blüte gebracht werden, so daß dessen ständige Truppe abwechselnd oder in Gruppen bald in Rom, bald in Buenos-Aires spielen kann. — Die **französischen** Musik- und Theaterzeitungen Musica und Comoedia hatten einen Wettbewerb zur Entdeckung von Tenoristen veranstaltet. Kürzlich kamen in der Pariser Komischen Oper 25 Tenoristen in die engere Wahl. Von ihnen wurden zehn preisgekrönt, davon allein sechs aus Toulouse, der Stadt der Tenöre. Den ersten Preis erhielt aber ein Kaffeekellner namens Ch. Falandry aus Montpellier. Er soll das hohe C ohne jede Anstrengung singen. Sein Erfolg sichert ihm außer dem Preis auch die musikalische Ausbildung.

— **Wie Operetten-Textbücher entstehen.** In auffallender Weise häufen sich nach einer Notiz des „Berl. Börs.-Cour." in der letzten Zeit die Fälle, in denen gegen Operetten-Librettisten wegen angeblich **unbefugter Verwendung** eines Bühnenstoffes Prozesse angestrengt werden. So hat jetzt **Bernard Shaw** gegen den Wiener Librettisten Leopold Jacobsohn, den Textdichter des „Walzertraums", Stellung genommen, der in Gemeinschaft mit Rudolf Bernauer für den Komponisten Oscar Straus aus Shaws „Helden" ein Operettentextbuch gefertigt hatte. Obwohl Jacobsohn dem englischen Komödiendichter für die Erlaubnis zur Bearbeitung der „Helden" eine einmalige Vergütung von 200 Kronen (allerdings etwas wenig!) hatte zuteil werden lassen, erklärt nun Shaw, daß er nicht daran denke, gegen ein solch minimales Entgelt sein Bühnenwerk anderweitig ausschlachten zu lassen. — Soviel wir wissen, ist doch auch der Wiener „Dichter" Felix Dörmann an dem aus Unanständigkeiten, Trivialitäten und Sentimentalitäten schlimmster Sorte zusammengebrauten Libretto beteiligt?

— **Berichtigung.** Seit unser letzter Berliner Bericht zur Presse ging, haben sich die Verhältnisse des bisherigen Mozart-Orchesters wiederum verändert. Das Orchester hat sich nach dem Vorbilde der Philharmonie auf **eigene** Füße gestellt und endgültig den Namen „**Blüthner-Saal-Orchester**" angenommen. Vom Oktober an werden regelmäßige Sonntags-Symphoniekonzerte unter Leitung von **Oskar Fried** stattfinden. Wer die übrigen Veranstaltungen, besonders die Begleitungen in den Solistenkonzerten dirigieren wird, ist noch unbestimmt. Die finanzielle Sicherstellung soll in wünschenswerter Weise erfolgt sein. Das Orchester ist auch wieder für die Panzner-Konzerte im Mozart-Saal engagiert. A. L.

— **Sängerwettstreit.** Im Juni nächsten Jahres zu Pfingsten soll der nächste deutsche Männergesangwettstreit um den Kaiserpreis wieder in **Frankfurt a. M.** stattfinden.

— **Sängerfahrten.** Der „Lehrergesangverein **Zürich**", Direktion Lothar Kempter, hat eine Rheinreise unternommen, bei der in verschiedenen Städten Konzerte gegeben wurden.

— **Von den Konservatorien.** Der Bericht der Großh. Musikschule in **Weimar**, Juli 1907 bis Juli 1908, ist uns zugegangen. — Das **Sternsche Konservatorium** der Musik (Direktor Professor Gustav Holländer) in Berlin sendet uns den Bericht über das 58. Schuljahr 1907—1908. — Dr. **Hochs** Konservatorium in Frankfurt a. M. beginnt den Winterkursus am 1. September d. Js.

— **Bayreuther Festspiele.** Ein „praktischer Wegweiser für Besucher der Bayreuther Festspiele 1908" ist uns zugegangen, den wir empfehlen können. Der Leser findet darin alles Wissenswerte und noch etwas mehr. Vom Dienstmänner- und Fiaker-Tarif bis zu den Hauptmotiven der Bühnenwerke, von Faksimiles aus dem Goldenen Buch des Künstlerzimmers im Café Sammet bis zur unveröffentlichten Manuskriptseite des Meisters selber, von Abbildungen der fränkischen Schweiz und des Fichtelgebirges bis zur Stadt Bayreuth und Villa Wahnfried: über alles das wird „der Pilger" gewissenhaft unterrichtet. Außerdem zieren das Vade mecum über 40 Porträts hervorragender Künstler. Auch ein umfangreicher literarischer Teil ist vorhanden. Der 250 Seiten starke Wegweiser ist bei **Georg Niehrenheim** in Bayreuth erschienen und kostet 2 Mk.

— **Dirigenten-Gesuche.** Die Jahresstelle eines ersten Kapellmeisters für das im Herbst 1909 zu eröffnende neuerbaute Stadttheater in **Basel** (Schweiz) ist mit Antritt am 1. Mai 1909 zu besetzen. Bewerbungen mit den nötigen Belegen über Bildungsgang und über bisherige Leistungen sind bis Ende August 1908 an die Theaterkommission Basel (Präsident: Dr. Ernst Köchlin) einzureichen. — Der **Reichenberger Männergesangverein** sucht mit Anfang September 1908 einen **Chormeister** für Männer- und gemischten Chor. — Der „Liederkranz" **Bad Kreuznach** sucht einen Dirigenten. — Beim Männerchor **Chur** ist der Posten eines Dirigenten zu vergeben (siehe die Anzeigen in heutiger Nummer).

* * *

Personalnachrichten.

— Die Liszt-Biographin **Lina Ramann** hat am 24. Juni ihren 75. Geburtstag gefeiert. Lina Ramann lebt seit geraumer Zeit in München.

— Bei der diesjährigen Konkurrenz um den Ibach-Preis am Konservatorium in **Köln** hat ein Schüler des Herrn Karl Friedberg, Paul Möckel (Straßburg), den Preis erhalten.

— Die Sopranistin **Signe von Rappe**, bislang in Mannheim, ist von Direktor Weingartner an die Wiener Hofoper engagiert worden.

— Madame **Aino Ackté** gedenkt im Oktober eine ausgedehnte Gastspieltournee durch die europäischen Hauptstädte zu unternehmen. Danach will sie wieder in Monte Carlo singen.

— Der als Domkapellmeister und Orgel-Virtuos bekannte Seminarlehrer **Niedhammer** ist in Speier gestorben. Niedhammer hat sich auch als Komponist mehrerer kirchlichen Messen einen guten Ruf erworben.

— Aus **Freiburg** wird uns geschrieben: Am 10. Juni ist nach langem Leiden der ehemalige Dirigent des „Freiburger Männergesangvereins", Reallehrer **Heinrich Kirsch**, Lehrer am Landesgefängnis in Freiburg i. B., gestorben. Als Komponist ist der Verstorbene bestens bekannt und verschiedene seiner Chöre und Lieder sind bereits volkstümlich geworden.

— In Wien ist am 15. Juni die Gesangsmeisterin **Karoline Pruckner** gestorben, einst eine gefeierte Sängerin, die 1852 in Mannheim zuerst die Elisabeth im „Tannhäuser" gesungen hatte. Im Jahre 1903 verlieh ihr die Stadt Wien die goldene Salvator-Medaille. A.

— Der Veteran der deutschen Musiker in London, der Geiger **Karl Deichmann**, ist im Alter von 81 Jahren gestorben. Er war bis zum Ende rüstig und wahrte dem musikalischen Leben bis zuletzt das Interesse, das er ihm von dem Moment an entgegenbrachte, wo er sich vor beinahe 60 Jahren hier niederließ. Deichmann war einer der Pioniere der klassischen Musik in London.

— In **Madrid** ist der fruchtbare Operettenkomponist **Federico Chueca** gestorben. Der „Imparcial" sagt, daß man auf Chuecas Grabstein die einfache Inschrift setzen müsse: „Hier ruht die Seele Madrids". Denn wie keiner verstand er es, das echte, typische, heitere Leben der spanischen Hauptstadt durch die Töne und Melodien zu verdolmetschen, die, kaum vom Orchester gespielt und von den Künstlern vorgetragen, zum Allgemeingut wurden und allenthalben Freude verbreiteten.

Schluß der Redaktion am 11. Juli, Ausgabe dieser Nummer am 23. Juli, der nächsten Nummer am 6. August.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 21.

Stuttgart-Leipzig
6. August 1908.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Das musikalische Vermächtnis Nikolaus Rimsky-Korsakows.*

Von Dr. **Oskar v. Riesemann** (Leipzig).

Die Frage von der Bedeutung und dem Werte nationaler, d. h. volkstümlicher musikalischer Elemente für die Kunstmusik ist in Deutschland nie sehr heiß umstritten, ja bis jetzt nicht einmal recht gründlich untersucht worden. Das ist insofern verständlich, als die Entscheidung dieser Frage für die deutsche Musik von viel geringerer Wichtigkeit ist, als für die Musik einiger anderer Nationen, unter denen die russische an erster Stelle steht. Diejenigen Nationen, in deren Mitte sich die Entwicklung der Musik zur Kunst im höchsten Sinne des Wortes vollzogen hat, und unter denen nimmt Deutschland gewiß nicht die letzte Stelle ein, sind an der Lösung der ganzen Frage insofern weniger interessiert, als diese Frage für sie in dem Sinne, in dem sie etwa für die russische Musik Geltung hat, überhaupt nicht existiert. Zwischen Volksmusik und Kunstmusik hat sich in Deutschland ebenso wie in den romanischen Ländern andauernd ein gegenseitiger Assimilationsprozeß vollzogen. Volksmusik und Kunstmusik standen hier von jeher in so regen Wechselbeziehungen zu einander, daß die Einführung volkstümlich-nationaler Elemente in die Kunstmusik nie besonders auffallen und den Anstoß zu weitschweifigen Erörterungen geben konnte. Die melodischen, harmonischen und rhythmischen Elemente der Volksmusik und der Kunstmusik sind hier von Grund aus genau die gleichen, und die Kunstmusik ist eigentlich nichts anderes als eben dieselbe, nur nach allen Seiten hin organisch zur höchsten Vollendung entwickelte Volksmusik. Die Volksmusik ist zu der Musik überhaupt geworden, ein prinzipieller Unterschied zwischen beiden hat hier ebensowenig jemals bestanden, als er sich etwa heutzutage aufzeigen ließe. Die „nationale" Frage in besonderem Sinne fällt also gegenüber der deutschen, italienischen oder französischen Musik ganz von selbst in nichts zusammen.

Ganz anders liegen die Dinge bei der russischen Musik. Die slawische Volksmusik hat jahrhundertelang ein Sonderdasein geführt. Sie hat ihren eigenen Entwicklungsgang gehabt, der zwar an die Grenzen gebunden gewesen ist, die einer jeden Volksmusik der Natur der Sache nach gesteckt sind, der sie jedoch zu einer weit höheren Stufe der Vollendung geführt hat, als sie von der Volksmusik irgend einer anderen Nation jemals erreicht worden ist. Diese Entwicklung der russischen Volksmusik ist dabei von Anfang an bis zum Schluß eine vollständig organische gewesen, d. h. sie hat sich von Einflüssen jeder Art, mochten sie von der westeuropäischen Kunstmusik oder sonst von irgendwo ausgehen, völlig freigehalten. Daher ist es verständlich, daß das russische Volkslied, sowohl das einstimmige wie besonders das mehrstimmige ein durchaus eigenartiges Gepräge hat, zumal die eigentlichen musikalischen Grundlagen, die Melodik, Harmonik und Rhythmik, gänzlich andere sind als die der westeuropäischen Musik. In musikalischer Beziehung kann Rußland seine Verwandtschaft mit dem Orient am wenigsten verleugnen. Es würde viel zu weit führen, sollte diese Frage hier gründlich untersucht und einigermaßen erschöpfend zur Darstellung gebracht werden. Es genügt die Feststellung der Tatsache, daß die Nutzbarmachung der russischen Volksmusik für höhere künstlerische Zwecke ein Novum bedeutete, durch das für die Kunstmusik in Rußland die viel und heiß umstrittene „nationale Frage" geschaffen wurde.

Einer der begeistertsten und treuesten Kämpen für die nationale Sache der russischen Musik, nicht mit dem Wort,
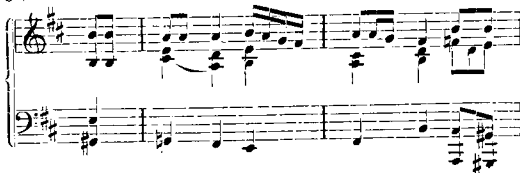
* Anm. der Red. In zwei Artikeln sind wir auf Bedeutung und Art des russischen Komponisten, dessen Tod vor kurzem gemeldet wurde, eingegangen. O. v. Riesemann gibt ein knappes, scharf umrissenes Bild des Musikers Rimsky-Korsakow und des Milieus, aus dem heraus sein Werk wurde und zu bewerten ist; die Moskauerin Ellen v. Tideböhl ergänzt es nach der mehr persönlichen Seite hin und fügt eine kurze Inhaltsangabe einzelner nationaler Opernschöpfungen bei. Nachdem eine gewisse Richtung in Deutschland die neurussische Musik in Bausch und Bogen ablehnt — wie das seinerzeit ähnlich den „Wälschen" gegenüber geschah —, glauben wir einen Akt der Gerechtigkeit zu erfüllen, wenn wir auf Rimsky-Korsakow nachdrücklich hinweisen. Auch würde eine liebevollere Beschäftigung mit den russischen Tonsetzern gewiß ihre guten Früchte tragen. Wir erinnern gleichzeitig an den ausführlichen Aufsatz von Dr. Max Dietz in Nr. 21 des 25. Jahrgangs über die Oper „Servilia".
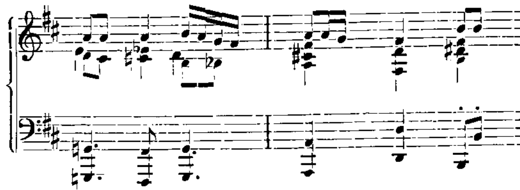
sondern mit der Tat, ist unzweifelhaft der jüngst verstorbene Nikolaus Rimsky-Korsakow gewesen. Entdeckt hat er den unglaublichen musikalischen Reichtum, der im russischen Volke steckt, freilich nicht. Das ist vor ihm geschehen. Schon im achtzehnten Jahrhundert wurden, besonders von italienischen Maestri, die den Hof der Kaiserin Elisabeth mit Musik zu versorgen hatten, Versuche unternommen, die russische Volksmusik für künstlerische Zwecke auszunutzen. Die eigentliche Eigenart des russischen Volksliedes wurde dabei allerdings völlig verkannt und die freien Melodien des russischen Volkes mußten es sich gefallen lassen, in den konventionellen, harmonischen und rhythmischen Rahmen der italienischen Opernmusik eingezwängt zu werden. Erst Glinka, angeregt durch den Berliner Musiktheoretiker Dehn, wagte es, die von allen Fesseln einer fremden Tradition befreite russische Volksmusik in seinen Werken so zu behandeln, wie es der melodischen, harmonischen und rhythmischen Struktur des russischen Volksliedes nach annähernd entsprach. Und von allen späteren russischen Komponisten ist es in erster Linie Rimsky-Korsakow gewesen, der die Tendenzen des Begründers der russischen Kunstmusik getreulich verfolgt und damit der musikalischen Kultur seines Landes unschätzbare Dienste erwiesen hat.
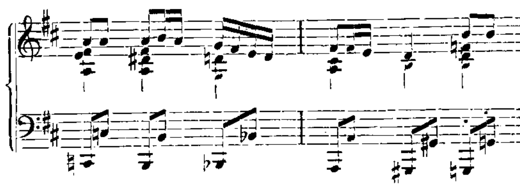
Glinka hatte bekanntlich zeit seines Lebens den Schlüssel zur natürlichen Harmonisierung des russischen Volksliedes gesucht und war endlich darüber gestorben. Rimsky-Korsakow hat diese Bemühungen eifrigst fortgesetzt, freilich nicht allein, sondern im Verein mit dem ganzen Kreise junger russischer Musiker, der sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Petersburg konstituierte und als „neurussische Schule" allenthalben bekannt geworden ist. Mily Balakirew und der genial intuitive Mussorgsky waren dabei wohl seine hauptsächlichen Helfer. Die erreichten Resultate sind überraschend. Man schlage eine beliebige Seite einer der vielen russischen Partituren Rimsky-Korsakows auf, um sich davon zu überzeugen. Es ist erstaunlich, welch ein überquellender harmonischer Reichtum da entfaltet wird, wobei die verwandten Mittel trotzdem die denkbar einfachsten sind. Ich versage es mir nicht, eine in dieser Beziehung für Rimsky-Korsakow geradezu typische Stelle hier anzuführen („Sadko", drittes Bild). Das Motiv lautet:
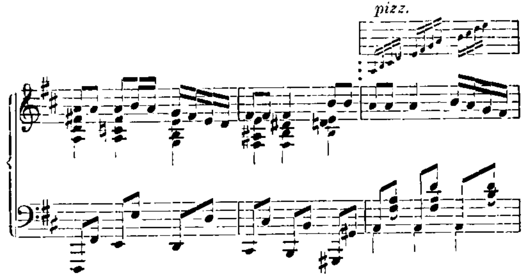


und wird von Rimsky-Korsakow folgendermaßen harmonisch ausgestattet:









Aehnliche Beispiele ließen sich aus seinen Opern in großer Zahl anführen. Hin und wieder kommt es dabei freilich zu Künsteleien, und die harmonischen Deutungen werden für den volkstümlichen Charakter der verwandten Motive allzu gewagt. Im „Märchen vom Zaren Saltan" z. B. tritt ein alter Bettler auf, der mit Unterbrechungen ein und dieselbe kurze Phrase vielleicht einige zwanzig Male zu singen hat, wobei das Motiv jedesmal eine andere, reichere harmonische Unterlage erhält. In solchen Fällen wird der Boden des rein Volkstümlichen natürlich verlassen, was Rimsky-Korsakow übrigens auch oft vorgeworfen worden ist. Dem stehen jedoch in seinen Opern ganze Partien gegenüber, in denen gerade der urwüchsig nationale Charakter so wunderbar getroffen ist, daß man über einzelne Stellen, die in diesem Sinne aus dem Rahmen des Ganzen hinausfallen, gerne hinwegsieht, zumal solche Stellen in rein musikalischer Hinsicht meist ein erhöhtes Interesse darbieten. Im großen und ganzen muß man es Rimsky-Korsakow lassen, daß keiner von seinen komponierenden Zeitgenossen in Rußland es so wie er verstanden hat, alles was das russische Volkslied an musikalisch-eigenartigen und künstlerisch wertvollen Elementen enthält, so nach allen Richtungen hin auszugestalten, auszunutzen und für das musikalische Kunstwerk verwendbar zu machen. Und darin liegt auch ohne Zweifel die Hauptbedeutung, die dieser Tonsetzer als schaffender Künstler für Rußland gewonnen hat.

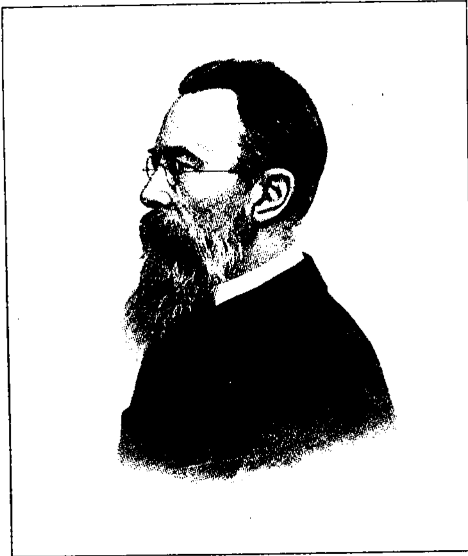
Er selbst hat es augenscheinlich auch klar eingesehen, daß die ganze Richtung seines Talentes ihn auf das Gebiet einer rein nationalen Kunst hindrängte. Nur ausnahmsweise verläßt er mit seinen musikalischen Schöpfungen den ihm vertrauten vaterländischen Boden. Von seinen vierzehn Opern spielen sich nur drei („Servilia", „Mozart und Salieri", „Der Wojwode") nicht in Rußland ab, und auch hier kann der Komponist sich nicht immer — was den Werken nicht zum Vorteil gereicht — von seinen nationalen Allüren befreien. Im übrigen bieten die Opern Rimsky-Korsakows, die nicht nur quantitativ sondern auch qualitativ den weitaus bedeutendsten Teil seines musikalischen Vermächtnisses ausmachen, solch eine Fülle des Interessanten und Neuen, daß es nicht möglich ist, im Rahmen eines kurzen Aufsatzes auf jede einzelne von ihnen einzugehen. Und doch wäre das eigentlich notwendig, denn was den musikalischen und dramatischen Stil anbetrifft, gleichen sich nicht zwei von den vierzehn Opern, die dieser Russe geschrieben hat. Seinen eigenen Stil hat sich Rimsky-Korsakow trotzdem nicht zu schaffen vermocht. In seiner Meisteroper „Sadko", unstreitig einem der schönsten Werke der gesamten, nicht nur der russischen Opernliteratur, war das Ziel freilich fast erreicht. Leider hat sich Rimsky-Korsakow nachher wieder losgesagt von dem in „Sadko" zur Anwendung gebrachten Stile, der in der konsequenten Verwendung einer Art melodisch-symmetrischen Rezitativs bestand, dem sich einige abgeschlossene Musiksätze völlig zwanglos einordneten, da in dem konsequent durchgeführten symmetrischen Aufbau des Rezitativs selbst eine gewisse Formenstrenge gewahrt erschien. Die übrigen Opern schwanken dem Stile nach zwischen der großen Spieloper („Der Wojwode"), Mozartischem Formenzwange („Die Zarenbraut") und dem Prinzipe des rezitativischen Sprechgesanges („Das Mädchen von Pskow", „Mozart und Salieri") hin und her, selbst Andeutungen zur leitmotivischen Behandlung des Orchesters finden sich wenn auch nur vereinzelt vor.

Wenn sich demnach im künstlerischen Schaffen des Tonsetzers auf dem Gebiete der Bühnenmusik der Mangel eines einheitlich und folgerichtig verfolgten musikalischen Stilprinzipes nicht in Abrede stellen läßt, so zeigen doch die meisten seiner dramatischen Werke nach einer anderen Richtung hin ein zielbewußtes Streben. Die Stoffwahl läßt erkennen, daß Rimsky-Korsakow sich den Gedanken, für musikalische Bühnenwerke seien Sagen- und Märchenstoffe allen anderen vorzuziehen, völlig zu eigen gemacht hat. So ist er zum musikalischen Märchenerzähler des russischen Volkes geworden, wozu ihn seine künstlerische Natur von jeher prädestiniert erscheinen ließ. Rimsky-Korsakow ist der objektivste unter den russischen Komponisten. Seine eigene Persönlichkeit steht bei allen seinen musikalischen Schöpfungen stets im Hintergrunde. Sein eigenes Wohl und Wehe macht er nie zum Gegenstande eines Kunstwerkes. Er redet lieber von anderen, malt, schildert, beschreibt, ohne jemals die Tiefen der Gefühlswelt aufzuwühlen. So erscheint er tatsächlich geschaffen dazu, die reiche phantastische Welt des russischen Volksmärchens musikalisch auszugestalten, zumal ihm bekanntlich eine kaum erreichbare Meisterschaft im Instrumentieren zu Gebote stand, die es ihm ermöglichte, den phantastischen Spuk aller im Märchen losgelassenen Wasser-, Feuer- und Luftgeister mit den gleissendsten, sinnverwirrendsten Farben des Orchesters auszuschmücken, die je im Theater erklungen sind. In zehn Opern behandelt er volkstümlich russische Märchen- und Sagenstoffe. Obenan unter seinen Märchenopern steht die erwähnte Oper-Bylina „Sadko“, die nach einem uralten volkstümlich russischen Heldengedicht (einer sogenannten „Bylina“) gearbeitet ist. Nur um weniges hinter diesem Werke steht das bezaubernde, in wunderbar zarten Farben gehaltene Frühlingsmärchen „Snegurotschka“ („Prinzessin Schneeflöckchen“, nach Ostrowski) zurück, daneben das unheimlich düstere Herbstmärchen vom „Unsterblichen Koschtschei“. In der „Nacht vor Weihnachten“ und in der „Mainacht“ (beide nach Gogol) kommt der köstliche Humor des russischen Volksmärchens, der doch nie ins Groteske umschlägt, prächtig zur Geltung. Den reichsten Spielraum gewährten der musikalischen Phantasie des Komponisten das „Märchen vom Zaren Saltan, seinem Sohne, dem ruhmreichen und mächtigen Prinzen Guido Saltanowitsch, und der wunderschönen Prinzessin Schwan“, sowie die russische Version der Vineta-Sage „Das Märchen von der versunkenen Stadt Kitesh und der Prinzessin Feuronia“. Die Reihe der Märchenopern Rimsky-Korsakows beschließt endlich die kurz vor seinem Tode beendete, noch unaufgeführte beißende Satire „Das Märchen vom goldenen Hähnchen“.

Von den Opern Rimsky-Korsakows, deren Handlung sich auf realem Boden bewegt, bedeutet eigentlich nur eine einzige, „Die Zarenbraut“, einen wirklich glücklichen Wurf. Das hochdramatische Sujet war von Balakirew ursprünglich Borodin vorgeschlagen worden, doch starb Borodin noch bevor er den ersten Entwurf fertigstellen konnte. Auf die Mängel der übrigen historischen Opern Rimsky-Korsakows („Servilia“, „Pan Wojwode“) ist schon vorhin hingewiesen worden.

Die weitaus größte Bedeutung, die Rimsky-Korsakow für die musikalische Kultur seines Landes gewonnen hat, liegt wie gesagt auf dem Gebiete der Oper, doch ganz erschöpft sie sich darin nicht. Zur absoluten Musik war er freilich nicht sonderlich disponiert. Jede absolute Musik ist doch letzten Endes Lyrik, wenn auch oft Lyrik mit mächtigstem Gedankeninhalt und von gewaltiger Größe des Stiles; zum Lyriker aber ist der Künstler, der sein eigenes Ich in seinem Kunstwerke nicht preisgeben will, nicht geboren. Rimsky-Korsakows absoluter Musik (zwei Symphonien, eine Symphonietta, ein Streichquartett, ein Streichsextett, ein Klavierkonzert und einige kleinere Klaviersachen) fehlt die persönliche Note, und hier kann das fast durchweg festgehaltene nationale Kolorit nicht als Ersatz dafür gelten. Unvergleichlich höher steht die Programmusik, die er geschrieben hat, und unter dieser nehmen wiederum seine beiden Märchensuiten „Scheherazade“ und „Sadko“ sowie die ebenfalls nach einem Märchenstoff gearbeitete Programmsymphonie „Antar“ fraglos die erste Stelle ein. In diesen Stücken und im „Spanischen Capriccio“ kommt auch die Instrumentationskunst des Komponisten zu voller Geltung. Was die Mischung der Orchesterfarben von den zartesten Tönen bis zu einem blendenden, fast betäubenden Glanze der Farbengebung anbetrifft, so hat Rimsky-Korsakow unter den Komponisten der gegenwärtigen Generation in der Tat nur ganz wenige ebenbürtige Rivalen. Man wird in Verlegenheit geraten, sollte man ein Werk namhaft machen, das an Schönheit und Mannigfaltigkeit des reinen Orchesterklanges als solchem etwa der erwähnten Suite „Scheherazade“ zur Seite zu stellen wäre.

Wenn man das ganze reiche musikalische Vermächtnis Rimsky-Korsakows überschaut, so durchdringt einen die höchste Achtung vor der Arbeitskraft dieses Mannes. Der Einfluß, den er nicht nur als schaffender Künstler, sondern auch in fast vierzigjähriger Tätigkeit als Pädagoge am Petersburger Konservatorium auf die Entwicklung der russischen Musik gewonnen hat, ist enorm und läßt sich vorläufig noch kaum übersehen. Durch seinen Tod hat Rußland viel verloren, mehr noch aber durch sein Leben und sein Schaffen gewonnen.



Nikolai Rimsky-Korsakow.

* * *

Rimsky-Korsakow und seine Opern.

Das Lebenslicht, dessen Leuchte weit über die Grenzen seines Landes strahlte, ist erloschen! Der unerbittliche Tod hat einen der bedeutendsten Tondichter Rußlands hinweggerafft: Nikolai Andrejewitsch Rimsky-Korsakow ist in der Nacht auf den 21. Juni eines plötzlichen Todes (am Herzschlag) gestorben. — —

Rimsky-Korsakow entstammte einem adligen Hause und hat im Jahre 1844 in der kleinen Stadt Tichwin im Gouvernement Nowgorod das Licht der Welt erblickt. In diesem nördlichen Teile des großen russischen Reiches, wo die Sagen der Mythenwelt zu wundervollen Gestaltungen sich ausgebildet haben, verbrachte der spätere Tonsetzer seine Kindheit, hörte das russische Lied im Volke singen, lernte Sitten und Gebräuche seines Landes kennen und gewann einen tiefen Einblick in die Psyche seiner Nation: Elemente, die er späterhin in feinen, modernen Umgestaltungen in seinen Werken verwandte.

Seine musikalischen Anlagen äußerten sich schon in frühester Kindheit: mit sechs Jahren spielte er Klavier, mit neun entstanden die ersten Kompositionen. Zu jener Zeit schien es für den Sohn eines aristokratischen Hauses unmöglich, den Künstler-

beruf zu ergreifen! Mit 12 Jahren (1856) kam unser Held denn auch in die kaiserliche Marineschule, die er 1862 absolvierte. Auf seiner ersten Seereise um die Welt, während der er zum Marine-Offizier (1864) ernannt wurde, erstand auch seine erste Symphonie op. 1, die erste russische Symphonie mit Benützung volkstümlicher, nationaler Elemente*. Später verließ Rimsky-Korsakow den Marinedienst, um sich ungestört seiner weiteren musikalischen Ausbildung und seinen schöpferischen Eingebungen zu widmen. Seine gründlichen und vielseitigen musikalischen Kenntnisse hat er unter Leitung von ersten Lehrkräften erhalten, aber die glänzenden Erfolge insbesondere seinem eisernen Fleiße und seiner Standhaftigkeit zu verdanken. Er war einige Zeit Inspektor der Orchestermusiker der kaiserlichen Flotte, leitete dann den Kirchengesang der Hofkapelle, wo er Ausbildungskurse für Dirigenten des Chorgesanges einführte, war Direktor der Musikfreischule (in Petersburg) und trat als Orchesterdirigent in Konzerten auf.

1871 wurde er zum Professor der Instrumentation und Kompositionslehre am Konservatorium zu Petersburg ernannt, welchen Posten er dann viele Jahre hindurch bekleidete, jedoch infolge der politischen Unruhen und eines bösartigen Konflikts mit der höheren Verwaltung 1905 aufgab, und zwar aufgab als treuer Verfechter des Wahren, Echten in der Kunst, wie er sich als Mann von Gerechtigkeitsgefühl zeigte und auf seiner Ueberzeugung fest verharrte**.

Eine kolossale Steigerung ist nun in den vierzig Jahren seiner schöpferischen Tätigkeit wahrzunehmen: Ernste, anhaltende Arbeit ist seine Lebensaufgabe gewesen, unerschütterliches Streben nach idealen Zielen kennzeichnet seine künstlerische Organisation. Er schloß sich in Petersburg dem musikalischen Kreise der neu-russischen Richtung an, welcher Mily Balakirew und der vielseitig gebildete Kritiker Wladimir Stassoff sowie auch Dargomyschski, Borodin, Mussorgsky, Cui, späterhin auch Glazounow u. a. angehörten. Glinka war das Ideal dieses Kreises, aber seine Mitglieder stützten sich auch auf Schumann, Berlioz, Liszt, dabei durchaus an ihrer Selbständigkeit festhaltend und stets die nationale Richtung verfolgend. Eine unbegrenzte Freiheit der inneren und äußeren Formen und des Ideengehalts war das Prinzip des Verbandes der neu-russischen Tondichter, die den Namen der „machtvollen Clique“ von ihren Gegnern erhielten, ein Prinzip, das die künstlerische Vertiefung und charakteristische Ausgestaltung eines jeden von ihnen zur Folge hatte. Dargomyschski schuf das Drama im arioso-rezitativ-deklamatorischen Stil; Borodin wurde Meister der Symphonie, der Kammermusik und der einzig dastehenden Oper „Knjas Igor“, die erfüllt ist von tief russischem Geiste; Mussorgsky mit dem Zug zum Realen war der Schöpfer des musikalischen „Volksdramas“, wie er seine Opern „Boris Godunoff“ und „Chowanschtina“ nannte, und zeichnete in seinen Schöpfungen die schwarzen Mächte, die den Geist des Volkes umnachteten, die fanatischen Verzerrungen des Gemüts, das tiefe Elend der Massen in ihrer Unvollkommenheit und Knechtschaft; Cui ging seinem Hang zu den Romantikern nach. Und Rimsky-Korsakow? Er hat durch die Märchen- und Sagenwelt von goldigem Sonnenglanze, von leuchtenden Farben, die Leiden und Freuden der Menschheit durchschimmern lassen; er ist der Meister der musikalischen Zeichnungen, in denen die Gefühlswelt seiner Nation sich widerspiegelt. Inneres und Aeußeres ist genial aufeinander bezogen und wundervoll zum Gesamtkunstwerk ausgestaltet. Wie im vorhergehenden Aufsatz schon gesagt ist, war das Hauptgebiet des Schaffens im Leben dieses Künstlers die Oper. Kennt man seine Opern nicht, darf man sich nicht rühmen, Rimsky-Korsakow ergründet und verstanden zu haben.

Ich möchte nun die Ausführungen des Herrn Dr. Riesemann über die Oper Rimsky-Korsakows insofern ergänzen, als ich einige seiner Werke ihrem Inhalte nach kurz erzählen will. Es wird für den Leser nicht uninteressant sein, die Stoffe kennen zu lernen, die unser nationaler Tonsetzer zur Grundlage seiner musikalisch-dramatischen Schöpfungen machte. Der Zyklus mit stofflichen Elementen des nördlichen Rußland hat die hervorragendste Bedeutung. Rimsky-Korsakow kehrt mit besonderer Vorliebe dahin zurück, wo er seine Kindheit verbracht hatte, wo er die reiche Inspirationsquelle für seinen dichterischen Flug fand.

Seine erste Oper „Pskowitjanka“ (Das Mädchen von Pskow) gehört in diesen Kreis. Ihr Text baut sich auf einer historischen Begebenheit auf: Ueberfall und Zerstörung der reichen, republikanisch verwalteten Hansastadt Pskow. Der Eroberer und Uebeltäter ist der Zar Johann der Schreckliche (musikalisch durch ein Leitmotiv charakterisiert), von sinnlich dämonischer Auffassung in seiner Grausamkeit und in seinem religiösen Fanatismus; eine Rolle, die von F. J. Schaleapin wundervoll wiedergegeben wurde. (Siehe die Abbildung; das Kostüm ist historisch echt.) Herrliche Frauengestalten, kampfesmutige Heldentypen finden ihre charakteristische Versinnlichung. Der Glanzpunkt der Oper ist die Szene der Volksversammlung. Rimsky-Korsakow ging in dieser, seiner ersten Oper den Kunsttheorien Dargomyschskis nach; das Wort knechtet den musikalischen Höhenflug, der rezitativ-deklamatorische Stil herrscht vor, selten ertönen melodische Episoden, dem Orchester ist eine untergeordnete Stellung eingeräumt.

Das Frühlingsmärchen vom „Snegrotschka“ („Schneemädchen“ (1881) hat zur Unterlage eine Dichtung von Ostrowski, die im Volkston verfaßt ist, voll Romantik und Poesie und reich mit Sagen aus der Mythenwelt geschmückt. Das Schneemädchen, das aus dem Reiche des Eises zur Erde wandert, um Menschen kennen zu lernen, findet seinen Tod in den heißen Strahlen der Frühlingssonne und in der Glut ihrer Leidenschaft zum Erdenbewohner, ihrem Geliebten. Die Szene ihres Hinschwindens ist ergreifend schön, voll warmer Empfindung und gehört zu den schönsten Episoden der Oper, die von lyrischer Stimmung ist.

Die Oper „Sadko“ (1896) ist 30 Jahre nach der symphonischen Dichtung desselben Namens entstanden (1866), der ersten russischen symphonischen Dichtung, aus der Rimsky-Korsakow Themen und Melodien für seine Oper verwandte. (Das Volksepos, dem der Text entnommen, zeichnet sich durch ein musikalisches Versmaß und wundervoll ausgebildete Sprache aus.) Sadko, „der Gast zu Nowgorod“, wie er im Epos genannt wird, ist der tief nationale Typus des russischen Volks: hochbegabt, unstet, launisch, von sanguinischem Temperament, den es aus der Enge des Alltagslebens in die Ferne zieht. Er verläßt sein Weib, sein Haus und geht nach Nowgorod in die reiche Hansastadt, „wo so viele Fremde hinkommen, wo so viel Neues, Wunderbares zu sehen ist, wo der Wasser-Zar mit seiner schönen Tochter Wolchowa im Ilmensee haust.“ Sadko spielt die Lyra und singt so schön, daß er überall gern gesehen wird, selbst der Wasser-Zar wird von seinem Liede gepackt und nimmt ihn mit sich in sein Wasserreich, ihm alles für seinen Gesang gewährend. Aber lange hält es Sadko auch hier nicht aus! Trotz der schwelgerischen Feste, trotz der Liebe der Wolchowa, die sein Herz an ihn verloren, singt er sein Abschiedslied und zieht weiter. Wolchowa aber vergeht in Tränen um ihn, und aus ihren Tränen entstand der Strom „Wolchow“, der aus dem Ilmen- zum Lodogasee majestätisch breit dahinfließt. Rimsky-Korsakow hat, wie auch Riesemann bemerkt, den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens in dieser Oper erreicht. Die Bilder des Helden Sadko (W. S. Sawostjanoff), des Wasser-Zaren und seiner schönen Tochter Wolchowa (Fräulein Zybuschtenko von der kaiserl. Oper in Moskau), sowie des Hirtenknaben fügen wir als national-charakteristische, kostümlich interessante Beiträge dem Texte an.

---

* Die Symphonie erlebte ihre Erstaufführung in Petersburg 1865 unter M. Balakirew mit größtem Erfolge.

** Der Zutritt ins Konservatorium wurde willkürlich den Zöglingen versagt, wodurch Unruhen und Wirren entstanden. Ueber hundert Zöglinge wurden verhaftet und sollten ausgeschlossen werden. Rimsky-Korsakow trat mit einem offenen Brief in der Presse auf, worin er seine Ansichten klarlegte und Gerechtigkeit und Aufklärung verlangte. Die „Neue Musik-Zeitung“ hat darüber in Nr. 15 des 26. Jahrgangs unter „Kunst und Künstler“ berichtet.

Im Einakter „Koschtschei“ (1902), im Volksepos Herbstmärchen genannt, sucht Rimsky-Korsakow in kühnen Neutönen und einem ungeahnten harmonischen Gefüge die herbstliche Stimmung und Landschaft zu zeichnen. Er wird darin Im-

Sadko (aus der Oper: Sadko).

Der Wasserzar (aus der Oper: Sadko).



Wolchowa (aus der Oper: Sadko).

Iwan der Schreckliche (aus der Oper: Der Eroberer von Pskow).

Die Zarin (aus der Oper: Der Zar Saltan).



Hirtenknabe (aus dem Frühlingsmärchen: Das Schneemädchen).

Gestalten aus Opern von Rimsky-Korsakow.

pressionist, Dekadent! aber mit dem sicheren Instinkt des echten Genius hält er in seinen Neuerungen inne, da, wo das künstlerische Element ausgeht. — „Die Legende von der unsichtbar gewordenen Stadt Kitesh und der Jungfrau Theuronia“, seine 14. Oper (1907), ist ein hehres, erhabenes Werk, voll Mystik und Parsifal-Stimmungen mit der Verklärung im Jenseits, in der Auffassung des orthodoxen Glaubens — auf der Bühne eine Reihe von Kirchengemälden im byzantinischen Stil aus der Mythenwelt der Altgläubigen zur Zeit des Ueberfalls der Tartaren. Die Oper ist im erhabenen Oratorienstil geschrieben.

Noch ein paar Worte über sein letztes Werk: der Zolotai Petuschok, „Das goldene Hähnlein“, das Riesemann mit Recht eine beißende Satire nennt. Das Märchen desselben Namens, von Puschkin, seinem Ursprung gemäß, im Volkston verfaßt, dient als Unterlage. Ein Zauberer und Sterndeuter schenkt dem gutmütigen Zaren Dodon ein goldenes Hähnlein, dessen

Weckruf ihn, seine Mannschaft und alle Gemüter im Reich in ihrer Ruhe und Verschlafenheit stört. „Kikirikuku! Achtung! Sei du auf der Hut!“ (Leitmotiv) hört man immer wieder den Hahn rufen. Die Zarin des Orients, von blendender Schönheit, umstrickt mit ihren tückischen Ränken den altersschwachen Dodon, seine Söhne, seine Mannen. Hader, Krieg, Unglück entstehen daraus. Und dazwischen hört man immer wieder den Weckruf des Hahns. Dazu kommt noch ein gesprochener Prolog und Epilog des „Zauberers“, der die Wirkung der Satire erhöht. Es hat sich in Rußland das Gerücht verbreitet, der plötzliche Tod des Komponisten sei teilweise dadurch hervorgerufen worden, daß die Zensur ihre Zustimmung zur Aufführung der Oper verweigert hätte. —

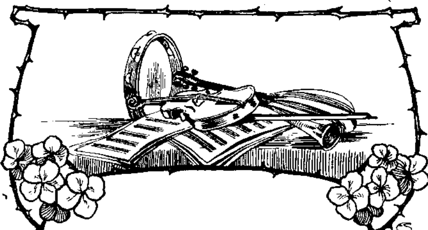
Rimsky-Korsakow hat von den offiziellen „Hütern der Kunst“ viel Deprimierendes erfahren: immer wieder bekam er eine abschlägige Antwort auf sein Gesuch, seine Opern auf der kaiserlichen Bühne zu geben. Die „Privat-Oper“ in Moskau, an deren Spitze der Dirigent Ippolitoff-Iwanoff steht, hat mit ihrem kühnen Unternehmungsgeiste viele von seinen Opern zur Erstaufführung gebracht. Moskau gebührt das Verdienst, seinem Lande den Tondichter durch die Verlebendigung seiner Werke bekannt gemacht zu haben, dessen Bedeutung mit jedem Tage steigt. Und auf allen Gebieten der Tonkunst hat Rimsky-Korsakow wahrhaft Künstlerisches geleistet, in allem finden sich poetische Fülle, reicher Ideengehalt. Seine Themen und Motive sind kurz gefaßt, ausdrucksvoll, variieren in der Wiederholung, aber bleiben immer schön und zielbewußt.

Rimsky-Korsakow war aber nicht allein Musiker — er war auch Erzieher: viele Tondichter der jüngeren Generation sind von ihm ausgebildet worden, wobei hoch anzurechnen ist, daß er jedem seine Eigenart und Individualität ließ. Und als Mensch steht Rimsky-Korsakow in erhabener Größe da: Wahrheitsliebe, Gerechtigkeitsgefühl, Seelengröße sind seine Charakterzüge. Unermüdlich, ohne Eigennutz, hat er die unvollendeten Werke seiner frühverstorbenen Zeitgenossen Dargomyschski, Borodin, Mussorgsky nach deren Tode ausgearbeitet, um von deren Geistesarbeit zu retten, was zu retten war. Für seine Schüler im Konservatorium war er der liebende Vater, der jedem Einzelnen nahestand. Harmonie und Eintracht herrschten in seinem Familienleben.

Rimsky-Korsakow weilte die letzten Tage seines Lebens auf seiner Gutsbesitzung „Lübenff“, nahe dem Lande, wo er seine Kindheit verbracht hatte. Dort hatte am 17. Juni die Vermählung seiner Tochter mit dem vielversprechenden jungen Komponisten Stenberg stattgefunden. Am 20. Juni herrschte große Schwüle — es war ein Gewitter zu erwarten. Das leidende Aussehen des Tondichters war allen aufgefallen. In der Nacht trat der Herzkrampf mit Macht auf und in wenigen Minuten war Rimsky-Korsakow verschieden. Das Gewitter brach gleich darauf los — — es tönte wie ein Echo in der Natur über den Schmerz, den der Verlust des großen Mannes seinem Volke angetan hatte.

Die Bestattung der irdischen Hülle des Komponisten hat, seinem Wunsche entsprechend, im Noro-Dewitschei-Kloster in Petersburg mit der größten Feierlichkeit stattgefunden. Die Nation hat den großen Sänger der Wahrheit, der Liebe, den Verfechter der echten Kunst verloren — aber sein Werk lebt weiter fort und wird die Kunst im Lande fördern und seelenbildend auf das Gemüt der Erdenbewohner wirken.

Ellen v. Tideböhl (Moskau).
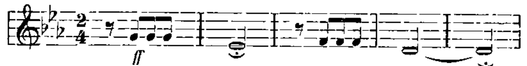


Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke.

Von Dr. G. Münzer.

(Fortsetzung.)
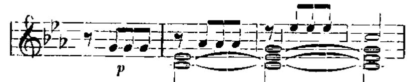
C moll-Symphonie von Beethoven.

Das Problem, das Mozart in seiner g moll-Symphonie behandelte, bildet die Grundidee vieler Werke in symphonischer Form. Kein Komponist hat es jedoch herrlicher gestaltet und heroischer gelöst als Beethoven. Zwei Werke sind es besonders, die den Sieg über ein düsteres Schicksal schildern: die c moll-Symphonie und die „Neunte“ mit den Chören. Wir betrachten die erstgenannte. Mozart begann sein Werk mit einer melodischen Klage, die sich allmählich bis zu herben trotzigen Akzenten steigerte; anders Beethoven. An der Spitze seiner Symphonie steht das „Schicksalsthema“:

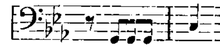


zweimal in lang gehaltenen, wuchtigen Fermaten ausklingend. „So pocht das Schicksal an die Pforte,“ ist Beethovens eigene Interpretation. Die vier Noten des Motives, so unscheinbar und doch so inhaltsschwer und vielsagend, bilden den Keim des ganzen ersten Satzes, ja der ganzen Symphonie. Während also Mozart seinen Satz dichtete, indem er aus der Anfangsmelodie einzelne Teile herausnahm und sie weiter spann, befolgt Beethoven ein entgegengesetztes, man könnte sagen — architektonisches Prinzip. Er baute aus dem Anfangsthema die „unendliche Melodie“ des ersten Satzes auf.
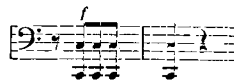
Auf jene Fermaten erfolgt die bange Antwort:
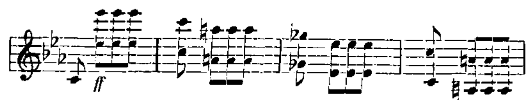


Das Schicksal rief, wen von uns fordert es? Abermals pocht es, noch drohender. Da sprang die Pforte auf. Es trat herein. Der Kampf beginnt, der wilde, schwere Kampf. Bald erklingt das Schreckensthema in seiner Urgestalt, bald in der Umkehrung:
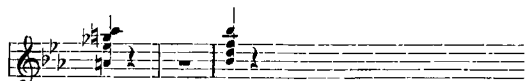


bald nur in seinem Rhythmus:



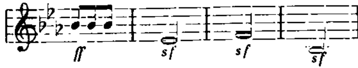
Aber allgegenwärtig ist es, wie das Schicksal selbst. Ein gewaltsames Losreißen aus seinen Krallen deuten die Akkorde an, mit denen der Hauptsatz schließt:
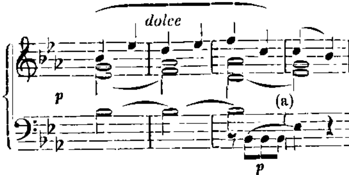




Es folgt ein versöhnendes Seitenthema. Aber wie führt es Beethoven ein? Mozart ließ in der g moll-Symphonie auf den Schluß des Hauptsatzes kontrastierend sogleich den Seitensatz folgen. Hier geht dem ruhigen milden Thema ein „kraftvoller Entschluß“ oder wenigstens der kraftvolle Versuch zu „einem moralischen Entschluß voran“. Der Eintritt des Seitenthemas erscheint motivierter. Es gibt keinen festeren, bestimm-

teren musikalischen Ausdruck des Entschlusses als die Tonfolge der Ueberleitung zum Seitenthema:
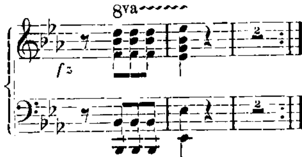


Das ist ein musikalisches: „Und ich will nicht." Tröstend mild beginnt das Seitenthema:
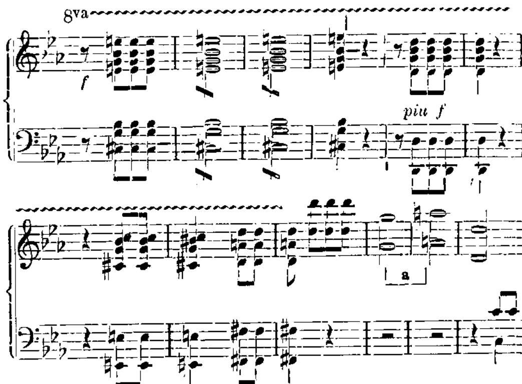


doch schon im dritten Takte pocht wieder drohend das Schicksalsthema (a), das sich von dem Friedensengel nicht verscheuchen läßt. Bald behält es die Uebermacht. Immer häufiger, immer drohender wirft es seinen Rhythmus zwischen die Melodie, bis diese verstummt, und in wütenden Schlägen des Schicksalsthemas rast der erste Teil zu Ende.

Charakteristisch ist der Abschluß:
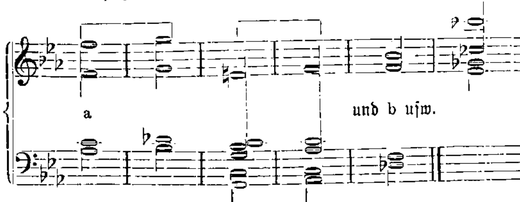


wo das Thema, nach oben gewandt, in Dur ausklingt. Das heißt: „Noch stehe ich."
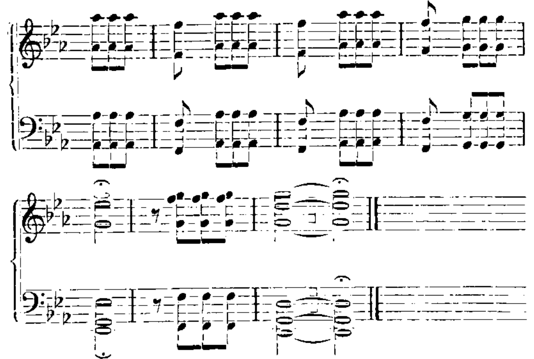
Wir bewundern in diesem ersten Teil der Symphonie nicht nur den in äußerster Konsequenz ausgeführten logisch-musikalischen Aufbau, sondern noch viel mehr die „Logik des Gefühls". Es ist als durchlebten wir das alles selbst. Mit derselben ehernen Konsequenz führt Beethoven den Satz weiter. Takt für Takt wird der Kampf mit dem Schicksal verzweifelter, wilder. Es scheint seine ganze Kraft zusammenzuballen. Ebenso kraftvoll antwortet ihm das Entschlußthema
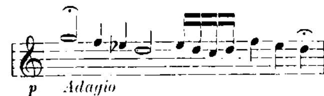


Aus dem Entschlußthema nimmt nun der Meister das Teilmotiv a) zu besonderer Verarbeitung:
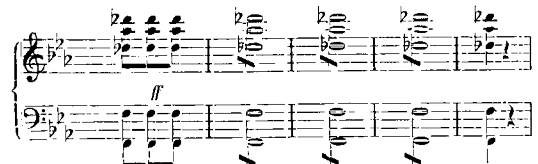


Wie Hieb und Gegenhieb folgen sich die Akkorde. Doch immer schwächer werden sie allmählich. „Die Kraft erlahmt, des Kampfes bin ich müde." Noch einmal reckt sich das Entschlußthema empor, ermattet sinkt es nieder. Das Schicksal scheint zu triumphieren.



Diesem wilden Triumph antworten Klagen und Weherufe. Einsam erklingt die Stimme einer Oboe, wie hilferufend:
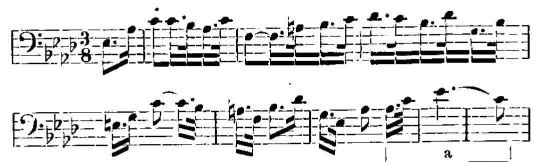


Ganz wunderbar ist diese Zurückbiegung der Durchführung in die Wiederholung des ersten Teiles. Es wird ein Ruhepunkt gewonnen, nach welchem die Wiederaufnahme des Kampfes natürlich erscheint. Beethoven wiederholt und steigert zugleich und führt den Satz endlich in der grandiosesten Weise zu Ende. Die kleine, früher aus formalem Gesichtspunkt angefügte Koda des ersten Satzes der Symphonie hat hier die Bedeutung einer zweiten Durchführung gewonnen. Nach der wild aufgeregten ersten Durchführung würde uns eine bloße Wiederholung des ersten Teiles nicht genügen, sondern unser Empfinden verlangt ein erneutes Durchkämpfen. Ihm wird genüge, indem Beethoven in der Koda auf das Kolossale noch Kolossaleres türmt. Als ginge ein Zittern durch das Weltall, als seien die apokalyptischen Reiter erschienen, klingen die in höchster Gewalt schmetternden Schicksalsrufe:



Wer würde es wagen, diesem Sturm zu trotzen, diesem Schicksal zu stehen? — Doch, Einer! Er der herrliche Promethide: Beethoven. Er nannte das „dem Schicksal in den Rachen greifen!"
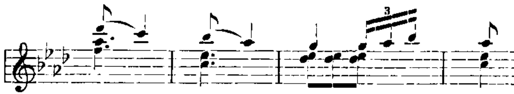
Sehen wir, was der Tragödie des ersten Satzes folgt!

Wie der Regenbogen nach Gewittersturm, so steigt nach dem letzten c moll-Donner des ersten Satzes, die As dur-Kantilene des zweiten Satzes auf:
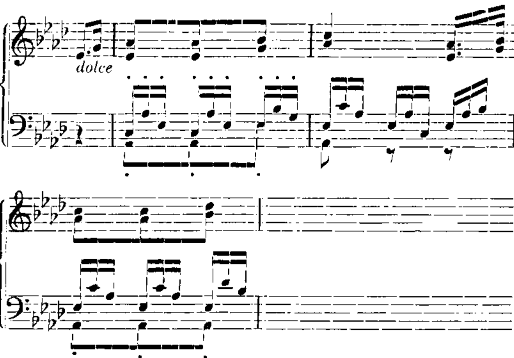


Wieder eine jener geheimnisvollen, seltenen Melodien, die nicht wie das Produkt eines irdischen Geistes, sondern wie eine

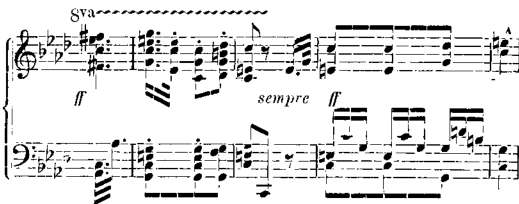
himmlische Inspiration selbst wirken. Sie scheint so ganz Ausdruck, Seele, und ist doch zugleich so wunderbar in der Form: acht Takte in genauester, periodischer und metrischer Gliederung. Der Schlußfall dieser Kantilene (a), dieser Sehnsuchtsblick nach oben, wird wiederholt und als trostreiche Entgegnung taut die Melodie hernieder:



Zuversicht aber erklingt aus einer dritten Wendung,
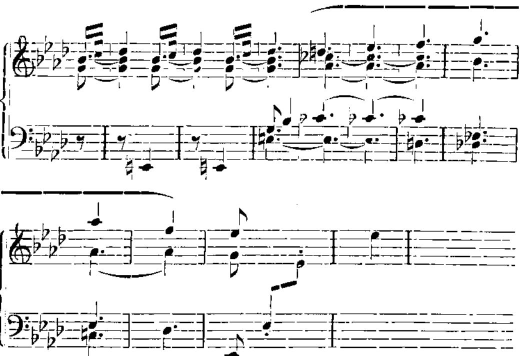


die sich wie in Vorahnung kommender Seligkeit in glänzendem C dur wiederholt:
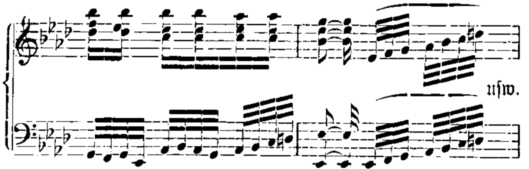


Diese Sonnenstelle von leuchtendem Goldglanz, auf die Beethoven im Verlaufe des Stückes immer wieder zurückkehrt und die den schließlichen triumphierenden Ausgang der Symphonie andeutet, gibt dem Andante einen ganz besonderen Reiz. Das gewaltige thematische Material der ersten Andante-Perioden verlangt nach einer breiten Ausführung des Ideengehaltes. Musikalisch stellt sich diese als eine Reihe freier Variationen dar.

Auf den triumphierenden C dur-Abschnitt folgt ein Rückschlag — eine Episode des Bangens, doch zuversichtlich wendet sich der Meister der wiedererklingenden Anfangsmelodie zu:

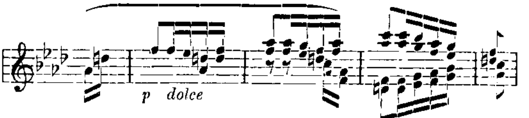


Man beachte auch hier bei dem, wie mit einem plötzlichen Ruck — nach den gehaltenen versonnenen Akkorden — durch drei Oktaven aufspringenden Es die „Gebärde" des Entschlusses.

Die anschließende erste Variation bringt eine Wiederholung des Ganzen in lebhafterer Bewegung und gesteigertem Ausdruck. Der Aufschwung am Ende wird noch kühner und leitet abermals zum Anfang zurück. Vom Klange der Flöten, Oboen in der Höhe wie von einem Heiligenschein mild umleuchtet, setzt die Anfangsmelodie zum dritten Male ein (in Zweiunddreißigstel-Bewegung). Es ist, als wollte der Komponist sie nun nicht wieder loslassen. Aus der Höhe schallt sie und aus der Tiefe in immer neuer Wiederholung. Zuerst in Bratschen und Celli, dann in den ersten Violinen und endlich von Bässen und Celli angestimmt, fliegt sie in herrlichem Aufschwunge endlich zur Dominante:
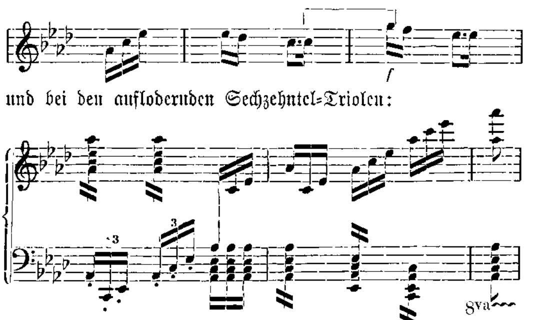


Es ist als sähen wir in den Himmel; und eine stille Seligkeit erfaßt uns, wenn wir in der folgenden (dritten) Variation von feinen Orgelstimmen ein frommes Spiel mit dem Anfangsthema vernehmen:



Die Engel singen, und die Erde jauchzt im wieder eintretenden C dur. Noch aber hat der Komponist den Gehalt seiner Themen nicht erschöpft. Abermals hören wir nach einer überleitenden Episode das Anfangsthema und zwar in as moll. Doch hat das Moll hier keine düstre, klagende Färbung. Es klingt eher mystisch, verschleiert. Bald wird es auch verlassen, und mächtig crescendierende Skalen stürmen ins Dur zurück, dem Kulminationspunkt des Satzes zu, an dem das Thema imitatorisch (in Violine und Holzbläser) und fortissimo erstrahlt:



Der Schluß in etwas lebhafterem Tempo ist ganz Verzückung. Eine sublime Variante erhält das Thema noch durch die Wendung:



und bei den auflodernden Sechzehntel-Triolen:

glauben wir einer musikalischen Himmelfahrt beizuwohnen.

Beethoven-Erinnerungen.

Von Friedrich Wähner, einem Zeitgenossen*.

Mitgeteilt von Hofrat Dr. **Wilhelm Ruland.**

Häufig steht das Aeußere seltener Naturen mit ihrem Innern in einer wunderbaren Uebereinstimmung; das war bei Beethoven der Fall. Nicht ganz von mittlerer Größe, eilte er in kurzen, stets gleichen Schritten dahin, als sei er unabänderlich gezwungen, selbst mit den Füßen eine Art von Takt zu halten. Sein Gang hatte etwas Flughaftes, gleich dem Ansatz eines Reisenden, der rüstig ein bestimmtes Ziel verfolgt. Die Richtung des Hutes wich von der gewöhnlichen Ordnung ab und war das einzige Schiefe, das sich an dem sonst höchst geraden Manne vorfand. Man sah ihr das Ungesuchte, Natürliche an, und konnte eben deshalb nicht umhin, sie mit dem Ganzen seiner Erscheinung ins Einverständnis zu setzen. Von seiner Kleidung ließ sich sagen, daß er vernünftigerweise weder zu viel noch zu wenig dafür tat. Sein Kopf geht in mannigfaltigen Kupferstichen durch die Welt, sie sind aber alle, verglichen mit der unerschöpflichen, wandelbaren Bedeutung seiner Züge, ungenügend. Kostet es Kunst, die Bahn des Blitzes einigermaßen treffend nachzubilden, so war es aus gleichem Grunde auch eine schwere Aufgabe, Beethovens Kopf in einem bestimmten Bilde festzuhalten.

Selbst seine ernste Nase, deren Wahrheit noch am leichtesten zu erfassen war, durchlief die verschiedensten Abstufungen von gehaltenem Nachdenken bis zum Eindruck schmerzlicher Vertiefung und gänzlicher Selbstvergessenheit, wenn es erlaubt ist, die Geheimnisse seiner Seele einer äußerlichen Deutung zu unterwerfen. Wer ihn mehrmals aus der Ferne beobachtet hat, in Augenblicken, wo er einsam in sich selbst zurückgesunken war, mag dieselben Bemerkungen glücklicher ausdrücken, sicherlich aber wird er gegen sie nicht den Verdacht der Uebertreibung erheben.

Eine neue, durchgängige Verwandlung ging mit ihm vor, sobald er, was er zur Zeit gern tat, von ganzem Herzen hell auflachte. Seine Züge traten dann gleichsam aus allen ihren gewohnten Ufern hervor, und überströmten ihn bis zum Unmaße, ja bis zum Unschönen mit der kindlichsten Naivetät. Er sah dann in der Tat nicht mehr wie ein bedeutender Mann aus, sondern wie ein liebenswürdiger Knabe, der in der vollen Unschuld seiner Freude Gesichter schneidet und dabei eine unendliche Gutmütigkeit zum Durchbruch kommen läßt. Wieder ein ganz anderer war er, wenn der Genius mit der Fülle seiner Hingebungen ihn plötzlich zu beseligen schien und ihn zu den lichten Höhen der Begeisterung emportrug. Was die alten Dichter von dem Anhauche der Musen und Götter aussagen, was wir von den Propheten hören, daß der Geist des Herrn sie ergriffen habe, das wiederholte sich an Beethoven zuweilen visionenartig. Sein aufgeschlagenes Auge glich dann einem Himmel, in welchem die Funken des Gefühls wie Sterne auf und nieder sprühten. Es war, als ob in solchen vorübergehenden Momenten der Erhöhung auch das Haar mit seinen Silbertönen kräftiger aufblinkte und an den Akkorden der Bewegung teilnähme. Von Natur aufwärts strebend, war es in seiner lyrischen Unordnung wohl dazu geeignet, der stillen Betrachtung einen optisch-magischen Betrug zu spielen. Ueber seine Stirne mag das Urteil einer Dame entscheiden, welches hier von besonderem Gewicht sein muß, da sie die Musikstücke Beethovens mit entschiedener Vorliebe und ausgezeichnetster Virtuosität vortrug, was dieser verdientermaßen mit dankbarer Ergebenheit anerkannte. „Beethoven," so rief sie ihm einst mit angenehmer Laune zu, „was haben Sie für eine schöne Stirn!" Der Belobte erwiderte herzhaft: „So küssen Sie denn die schöne Stirn!" Er hatte dabei vielleicht scherzend an jene Königin gedacht, die sich bereit erklärte, einen häßlichen Dichter zu küssen, weil er ihr so schöne Sachen sagte. Dergleichen Witzreden bleiben glücklicherweise ohne Folgen.

Die Weichheit der Inkarnation erinnerte — will oder muß man einmal bei gewissen Individuen zwischen Körper und Geist eine Chiffresprache zugeben — an jene Eigentümlichkeit seiner musikalischen Meisterschaft, die in mancher Beziehung Aehnlichkeit mit der tiefen Gemütlichkeit Jean Pauls hat. In dem Maße, als der Ausdruck des Gesichts sich änderte, gerieten doch die festeren Teile in eine leise Bewegung, als folgten sie den Wellenschlägen des Gemütes heimlich nach. Sonst war Beethovens Physiognomie, solange ich ihn gekannt habe, von lebhafter Färbung und grunddeutsch, wie der Rhein, an dessen Ufer er geboren wurde.

Von der Natur wie wenige ihrer Günstlinge darauf angewiesen, in sich selbst ein Leben voller Genüge zu führen und dessen Früchte der Mit- und Nachwelt zuzuwenden, war er in keinem Sinne ein Mann der Gesellschaft. In früheren Jahren soll er verschiedentlich in höhere Zirkel gezogen worden sein. Da aber seine Stärke nicht in dem Glanze eines vollendeten Spieles lag, worauf er je länger je mehr freiwillig verzichtete; da er außerdem kein Talent für die leichten Formen des vornehmen Umganges besaß, so ist das Verhältnis zwar fortwährend auf beiden Seiten ein gutes geblieben, jedoch so, daß die nähere Berührung allmählich, wie im Wege eines freundschaftlichen Abkommens, aufgehört haben mag. So oft er bei den Aufführungen seiner Werke die Direktion übernommen hat, ist er jedesmal mit den herzlichsten Huldigungen ausgezeichnet worden, von seinen erklärten Anhängern und Bewunderern mit begeistertem Jubel. Im übrigen ehrte man seine Freiheit, ohne ihm durch Zudrang lästig zu werden, freute sich seiner, wie eines hochwillkommenen Gastes und erteilte ihm in der Stille ein Ehrenbürgerrecht, wie es vor ihm schwerlich je ein Fremder empfangen hat.

So lebte er unter den Wienern, alles und jedes Zwanges ledig, beschränkt auf einen kleinen Kreis von Bekannten, mit welchen er sich von Zeit zu Zeit freundlich und wohlwollend unterhielt, bis der Verlust des Gehörs in der Folge ihn nötigte, auch dieser flüchtigen Geselligkeit mehr und mehr ein Ziel zu setzen. Zwar führte er zur Vermittlung des Gespräches ein Portefeuille der auswärtigen Angelegenheiten bei sich, worin er kurzgefaßte Eröffnungen aufnahm und dann darüber, so gut es gehen wollte, den Faden einer zerstückten Unterredung anknüpfte; aber auf die Länge wurde dieses Auskunftsmittel für beide Teile schwierig und ermüdend; gegen das Ende seines Lebens hat er sich nur in dringenden Fällen dazu verstanden. Es erregte ein eigenes wehmütiges Gefühl, den Musageten vor sich zu sehen, der das Jahrhundert mit dem Zauber seiner Töne verherrlichte und nicht ein armes Wort von menschlicher Lippe vernehmen konnte.

Er streifte viel im Freien herum, wechselweise geteilt zwischen Stadt und Land, wie denn die außerordentliche Beweglichkeit seines Geistes sich bis auf einen gewissen Grad auch seiner Lebensweise mitteilte. Im allgemeinen war er nicht leicht zugänglich, wozu er in seiner Art guten Grund hatte, doch spielte er weder den Sonderling noch den Spröden nach der Manier so vieler Aftergenies. Im Besitze eines festgegründeten Ruhmes sah er über die kleinen Schwankungen der Tagesmeinung ruhig hinweg, wogegen er auf der anderen Seite für jede ehrlich gefühlte Beifallsäußerung empfänglich war, selbst wenn ihr das Wahrzeichen der Kennerschaft fehlte. Ebensowenig als er die Menschen suchte, entzog er sich scheu und einsiedlerisch ihrer Nähe. Einige öffentliche Orte besuchte er nicht gerade regelmäßig, doch häufig; das waren die Sammelplätze, wo eine liebevolle Beobachtung sich von mehreren Seiten her an seiner Gegenwart unbemerkt erfreute. So ernst er daselbst in seiner Abgeschlossenheit war, so leicht ging er zur Jovialität über, wenn ihm eine gelegene Mitteilung unter seinen Bekannten vorkam. Einen heiteren Gedanken pflegte er lächelnd, auch wohl lachend einzuführen und ihm das Geleite bis ans Ende des Weges zu geben; ebenso verhielt er sich gegen seine Umgebung, wenn die Würfe der Unterhaltung ihm behagten.

Oft überraschte er durch schlagende Wendungen. Einst fragte ich ihn, was er von Sebastian Bach halte. Die Antwort war: „Kein Bach, sondern ein Meer!" Ein andermal fand ich ihn ungewöhnlich aufgeregt, glühend vor Zorn, unruhig auf seinem Sitz sich hin und her wendend. Es handelte sich in diesem kritischen Augenblick um eine Kränkung seiner Autorenrechte. Für eine Wiener Zeitschrift hatte er aus besonderer Gefälligkeit für den damaligen Herausgeber des Blattes eine kleine musikalische Komposition geschrieben, worin ihm von fremder Hand etwas korrigiert worden war. Nachdem er sich seines Unmutes entladen hatte, brach er nach kurzer Pause in die Worte aus: „Es gibt in der Kunst keine Regel, die nicht durch eine höhere aufgehoben werden könnte." Welch ein delphischer Orakelspruch künstlerischer Weisheit! Zugleich einer von den Brennpunkten jeder höheren Kritik. Ob er diesen großen Grundsatz überall befolgt hat, mögen die Kenner entscheiden, welche sich schwerlich darüber einigen werden, da hier die Mysterien der Polyhymnia beginnen.

Er trank gern ein Glas Wein, hielt sich aber dabei an eine unverbrüchliche Norm; die Zahlen, die er sich festgesetzt hatte, waren ihm geheiligte Zahlen. Was darüber hinausging, erschien ihm als ein Fehler gegen den reinen Satz, als ein Verstoß gegen die Kraft der richtigen Instrumentalbegleitung. Die Preise mußten einen anständigen Rang behaupten, er schien den Wert des Weines im Grunde mehr nach dem Tarif als nach der Zunge zu beurteilen. Er, ein geborener Rheinländer, zog die ungarischen Gattungen allen anderen vor. Daß nur niemand die Feuerfluten so mancher Beethovenscher Kompositionen aus Ofen und Erlau ableite! In bezug auf Weinsympathie kann Beethoven für einen Landsmann der Ungarn gelten; sie begehen kein Unrecht, wenn sie seinen Namen in das große Buch der Nationaldankbarkeit eintragen.

In seinem Urteil über Menschen und Dinge verriet er einen scharfen Blick. Es gibt eine Erfahrung, die sich leicht aus dem Schutt zusammenklauben läßt; diese war nicht sein Teil, noch weniger nach seinem Sinn. Schönen Seelen ist dagegen eine gewisse Weihe angeboren, welche sie der Mühe überhebt, weitläufige Versuche anzustellen; sie sind gegen die Erbärmlichkeiten des Lebens von innen heraus verwahrt. Diesen Takt des Urteils hatte Beethoven. Mißbilligungen sprach er nicht stark aus, deutete sie nur leise an; man konnte aber bald merken, wo er hinaus wollte.

In Ansehung seines sittlichen Charakters darf man von ihm sagen, daß er zuweilen Affekten unterlag, aber keinen Leidenschaften. Rasch auflodernd, wie er war, überaus empfindlich im Punkt der

---

* Der Verfasser der bislang nur in einem Wiener Blatte veröffentlichten Denkwürdigkeiten, Fr. Wähner, gehörte jahrelang zu dem Wiener Freundeskreise Beethovens. Die im Todesjahr des Komponisten niedergeschriebenen Erinnerungen, die sich lediglich mit dem Menschen Beethoven befassen wollen, erscheinen bemerkenswert genug, um sie nach langer Zeit einem größeren Publikum zugänglich zu machen. Um den Aufzeichnungen den Reiz der Ursprünglichkeit zu belassen, ist daran außer der Orthographie nichts geändert. Dr. Ruland.

Ehre, ein Feind jeder lästigen Zögerung, ist er späterhin durch den Verlust des Gehörs mitunter in Situationen geraten, die einen unschätzbaren Beitrag zur Theorie der komischen Kontraste liefern. So sehr sie ihn nach dem Leben malen, so wahr, so ergötzlich, so interessant er darin erscheint, ist doch hier der Ort nicht, weiter davon zu reden, obwohl seine entfernten Verehrer einen großen Genuß weniger haben, wenn diese himmlischen Freskoanekdoten im ausschließlichen Besitz der Wiener bleiben sollten. Wie er den Verführungen des Weines männlich widerstand, diesen gefährlichen Sirenen, denen das leicht entzündbare Herz der Musiker selten entgeht, so scheint auch die Macht der Liebe ihn nie beherrscht zu haben; er ist zwischen der Charybdis und Scylla der Künstler, wie so viele andere Menschen, wohlbehalten hindurchgeschifft und hat das goldene Vließ des Lebens tapferer erobert als Jason.

Die Liebe ist der dunkle, geheimnisvolle Punkt in seiner Laufbahn, worüber schwerlich jemand mit voller Sicherheit Auskunft geben wird. Denn, wie menschlich schön er sich auch gegen seine Bekannten gehen ließ, so glich er doch zugleich dem Mädchen aus der Fremde, deren Würde und Höhe die Vertraulichkeit verscheuchte. Mir will indessen vorkommen, als ob in seinen Adagios hie und da Geständnisse vorkämen, welche die Besten des weiblichen Geschlechtes als unbewußte Huldigungen ansehen könnten, so zart, so innig, so heimlich spricht sich die Empfindung darin aus, so geistreich weicht sie der Oeffentlichkeit aus, so verstohlen kehrt sie in den reizendsten Wendungen auf ihr Thema zurück. Hier oder nirgends muß neben anderen höheren Offenbarungen dasjenige zu finden sein, was man seinen musikalischen Humor genannt hat.

Er war ein Freund der vernünftigen Freiheit; sie war bei ihm, ungebunden von einem politischen Glaubensbekenntnis, der Spiegel seiner wohlgeordneten Seele, in dessen Licht er auch die Welt zu sehen wünschte. Er äußerte sich darüber nicht in Tiraden; wer aber die unauslöschliche Handschrift der Natur zu lesen verstand, die an ausgezeichneten Individuen mit eigentümlicher Klarheit ausgeprägt ist, der mußte bald einsehen, in welchem exemplarischen Sinne Beethoven die Lebensfrage der Zeit beantwortete. Seine Freiheitsliebe, die zunächst natürlich eine künstlerische war, hat ihn zuweilen in wunderliche Kollisionen verwickelt, wie er denn für gutaufgelegte Augenzeugen überhaupt dasjenige im hohen Grade besaß, was man den unfreiwilligen Humor nennen könnte, jenen, der mehr für andere als für sich selbst da ist.

Die Wiener haben ihm jederzeit mit guter Laune die konventionellen Forderungen erlassen, welche das gewöhnliche Leben mit sich führt. Er war kein geschickter Wirtschafter, hielt aber in seiner Art gut haus. Ob er wohlhabend oder dürftig gestorben sei, das sollen die Mäkler ausmachen, und geht uns hier nichts an. An ihm konnte man sehen, was ein Mann in sittlicher Hinsicht ist und werden muß, wenn ihn die Huld der Natur rein und ganz für seinen Beruf erschaffen hat. Die Kunst war für Beethoven eine Art von Gottesdienst, dem er als reiner Priester oblag, unbekümmert um all dasjenige, was die meisten Menschen plagt, in Atem bringt, zusammenhetzt. Was Goethe so unübertrefflich wahr von Schiller gesagt hat, daß alles Niedrige in wesenlosem Scheine hinter ihm gelegen habe, das gilt auch von Beethoven. Der tugendhafte Mensch war in ihm mit dem tugendhaften Künstler eins. Weil er so durchaus in seiner Kunst ohne irgend einen Bruch aufging, so ist von ihm eine Charakteristik in dem gangbaren Sinn unmöglich.

Nur der Liebe gegen seinen Neffen sei noch gedacht als eines augenscheinlichen Beweises seiner Herzensgüte. Wie eine Löwin um den Besitz ihrer Jungen kämpft, so hat er sich um das Glück bemüht, auf die Erziehung des Jünglings, der einige Zeit nicht in den besten Händen gewesen sein soll, Einfluß zu gewinnen. Sein Auge glänzte vor Freude, wenn er ihn ansah; alle Liebe, die in seinem reichen und tiefen Gemüte war, schien sich in diesem einzigen Gegenstand zu vereinigen. Der zärtlichste Vater kann nicht mehr an der Entwicklung seines Sohnes teilnehmen, als Beethoven an den Fortschritten seines Neffen. Seine Hoffnungen, die er nicht verleugnete, sind grausam getäuscht worden. Der Schmerz darüber mag ihm das Herz gebrochen haben. . . .

Florenz als Musikstadt.

Eine Plauderei von **C. Knayer** (Stuttgart).

Um Musik zu studieren und musikalische Werke in höchster Vollendung zu hören, geht niemand mehr nach Italien. Ein „Rompreis" für Komponisten ist ein Unsinn, war es schon zur Zeit Mendelssohns und Berlioz'. Immerhin ist neuerdings — besonders dank der Möglichkeit unentgeltlichen Besuchs der Konservatorien und dank den verdienstvollen zahlreichen Preisausschreiben der beiden großen Verleger Ricordi und Sonzogno — viel frische musikalische Regsamkeit zu bemerken. Man denke nur z. B. an Puccini, Franchetti, Giordano, Cilea, Wolf-Ferrari neben den schon länger bekannten Mascagni, Leoncavallo, Boïto. Bossi ist in Italien — selbst in Fachkreisen — fast unbekannt, einfach, weil er keine Oper geschrieben hat. Aehnlich geht's Martucci, Sgambati, Busoni und vielen Klavierkomponisten, die in Deutschland weit mehr gewürdigt werden. Mit Konzert- und Kammermusik wird man in Italien nicht bekannt; nur die Oper interessiert weitere Kreise. Auch mit dem „bel canto" und seiner Pflege steht's ziemlich bedenklich. Wohl wallfahrten noch viele Engländerinnen und Amerikanerinnen diesem Studium zulieb nach Florenz — eine der beliebtesten Lehrerinnen ist die Fr. Baracchia —, ob sie viel lernen, ist zweifelhaft; oft ist ihnen der Flirt wichtiger, als die Solfeggien. Aber für deutsche Begriffe sind die musikalischen Verhältnisse der bella Firenze entschieden ungünstig.

An Opernhäusern fehlt's freilich nicht, wie etwa in Stuttgart. Obwohl die Perle der Toskana nicht größer als Stuttgart ist, verfügt sie doch über viermal soviel Theater. Das Polytheama- und Verdi-Theater sind beide beträchtlich größer als das abgebrannte alte Stuttgarter es war (vom „Interimtheater" gar nicht zu reden). Das Pergolatheater ist wenig kleiner. Außerdem gibt's noch zwei „Arenen" und andere Bühnen, die so groß oder größer sind als unser Interimtheater. Alle freilich alten Stils und meist ganz versteckt, oft in engen Gäßchen.

Sie bleiben leider Dreiviertel des Jahres unbenützt. Florenz hat keine ständige Bühne; nur die reiche Krämerstadt Mailand und die Hauptstadt Rom können sich das leisten. So kommt es, daß man nur während der Wintersaison von durchziehenden Operntruppen eine beschränkte Zahl meist italienischer und französischer Stücke zu hören bekommt. Die werden dann wiederholt, bis sie nicht mehr ziehen. Dann geht die Truppe ihres Wegs, um einen andern Ort abzugrasen — wenn nicht etwa schon vorher der Impresario mit der Kasse durchgebrannt ist. Meist ist bei solchen Truppen nur ein „star", der Lockvogel fürs Publikum, die andern „cantano come cani". Gespielt wird dagegen in der Regel gut. Die Orchester zeigen selten ein geschultes Zusammenspiel. Häufig ad hoc zusammengerufen, fühlen sich die Musiker als „professori", wollen ihre Individualität nicht aufgeben, und scheuen den Drill. Niemand will nur Mittel sein und dieses Selbständigkeitsgefühl und der Mangel an geduldiger Ausdauer verhindert auch die Bildung von Chören vollständig. Man denke: kein Männerchor, außer dem der Schweizer und außer einigen Kirchen- und Theaterchören! Einer der letzteren fuhr einmal am Karneval auf einem Wagen herum und erregte durch seltsame, mit Wucht gesungene Männerchöre (fast lauter Dreiklänge!) großes Aufsehen. Der Gesang der Mönche in den Kirchen ist im allgemeinen auch nicht hervorragend und die Frauenstimmen zeigen eine eigenartige Schärfe. Die Organisten spielen nicht mehr opernhaft, aber dafür sentimental. Die Orgeln haben mehr streichende und Zungenstimmen, als bei uns (in Württemberg). Die erste pneumatische Orgel (von Weigle) steht in der deutschen Kirche.

Das Verhalten der Italiener vor, in und nach der Oper ist bekannt. Beim Billettschalter eine fürchterliche Keilerei trotz der Assistenz der zwei unzertrennlichen Polizisten. Da die Plätze nicht numeriert sind, muß man frühe kommen. Beginn um halb 9, Schluß um halb 1 Uhr. Die Preise sind nicht hoch. Im Theater werden ungeniert die Hüte aufbehalten und Schirme und Mäntel hineingenommen. Die Ungeduld vor Beginn äußert sich in längerem und wiederholtem Klatschen. Das Aufleuchten der Lampen wird ebenso und mit allgemeinem Ah! begrüßt. Wer begeistert ist und es kann, singt und pfeift seine Lieblingsstellen mit. In den Pausen hört man die unermüdlichen Rufe der Wein-, Orangen-, Text- und Zeitungsverkäufer. Von der vierten Galerie rufen die beceri (Taugenichtse) ihren Bekannten mit weithin tönender Stimme: „Oh Gino! Oh Pylade!" usw. Gelegentlich schießt einer einen Revolver ab oder es schneit Huldigungsgedichte und Reklamen auf die erstaunten Parkettbesucher.

Das hohe C, der langausgehaltene Ton und die schmachtende Kadenz feiern noch ihre Triumphe im 20. Jahrhundert. Für Wagner ist das florentinische Volk (im Gegensatz zu dem von Bologna, Rom, Mailand) noch am wenigsten reif. Die deutsche Musik gilt ihm als „philosophisch". Seine Lieblingsoper ist die Gioconda von Ponchielli, die hinwiederum bei uns nicht einmal dem Namen nach bekannt ist. Die Oper im alten Stil wird in Florenz noch lange ihre Heimstätte behalten; man liebt dort kräftige Zäsuren, formal abgerundete Melodien, unaufhörlich allegra soll die Musik sein, kräftige Aktschlußsteigerungen, Ganzschlüsse soll's geben, nach denen man bravi, fuori, „bisse" rufen kann. Benefizvorstellungen mit eingelegten nicht herpassenden Bravourarien, Wiederholungen auf offener Szene sind immer noch Mode. Im Urteil über die Ausführung dagegen ist der Florentiner sehr scharf und sicher.

Nach Schluß der Oper großes Gedränge. Auf dem Heimweg singt man die halbe Oper noch einmal durch. Der Italiener kennt Text und Melodie viel genauer als der Deutsche und die Opernmelodien verdrängen beim Mittelstand das Volkslied. In der Trattoria, wo ich speiste, hörte ich oft herrliche Stimmen und einen begeisterten vollendeten Vortrag. Nie würde ein Deutscher ohne Schulung so singen können.

Zur Popularisierung der Oper tragen auch die allsonntäglichen Militärparademusiken an drei verschiedenen Plätzen der Stadt bei, zu denen im Sommer noch ein wöchentliches Werktagskonzert der kommunalen banda unter freiem Himmel oder in einer Loggia kommt. Da kann man z. B. die ganze Cavalleria rusticana auf einmal und ganze Akte aus Verdi- und Donizettischen Werken für Blas- und Schlaginstrumente arrangiert (natürlich umsonst) hören. Unter den Instrumenten fielen mir besonders Blechklarinetten auf, die an Klangfarbe einbüßen, aber an Reinheit und Beweglichkeit gewinnen.

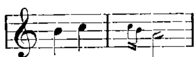
Orchesterkonzerte sind selten. In Florenz gibt's nur vier jährlich; sie kosten im Abonnement 20 Lire, einzeln je 10 Lire. Einmal hörte ich Mascagni mit seinem Orchester, der in der berühmten Sala dei Trecento des Palazzo Vecchio — wo Savonarolas Standbild thront und Vasaris Fresken von den Wänden schauen — ein Wohltätigkeitskonzert gab. Solistenkonzerte dagegen sind häufiger, aber immer zum Einheitspreis von 5 Lire. Das ist zu viel für die große Masse. Auf meinen Rat, abgestufte Preise zu machen, erwiderte man mir: „Dann würden alle nur billige Plätze nehmen," denn die Florentiner lieben mehr schöne Kleider, Wagen, Spiele, Kaffeehaussitzen und gut Essen, als die Kunst. (Nur die Florentiner? Red.) Die Musiker schenken ihren Freunden immer viele Billette, so daß — wie auf der Eisenbahn — besonders die Fremden die Zahlenden sind. Oefters geben reiche Amerikanerinnen (z. B. die Tochter Mark Twains, Frl. Clement) oder Engländerinnen Wohltätigkeitskonzerte und lassen sich dann in vier Sprachen hören.

Eine Florentiner Spezialität sind die Harfenkonzerte der Schülerinnen des Prof. Lorenzi, bei denen die Damen der Aristokratie in eleganten Toiletten die 10—12 Harfenistinnen und die 20 bis 30 Streichinstrumentenspielerinnen stellen. Auch ein Solokonzert des berühmten Neapolitaners Lebano hörte ich: er spielte ganze Programmszenen wie z. B. einen Totentanz mit großer Virtuosität und herrlichem Kantabile. Störend war nur das nach jedem Stück nötig werdende Stimmen.

Als die besten Klaviere gelten immer noch die deutschen. Aber es ist ein hoher Zoll darauf. Das Volk amüsiert sich mit Gesang, Gitarren- und Mandolinengeklimper. Das klingt einem oft wundersam in die Träume, wenn um halb 1 Uhr ein Trupp junger Leute spielend durch die Straßen zieht. Im geringsten Café sorgt der Gastgeber für einen Geiger oder für einen Handharmonikavirtuosen; oft sah ich auch eine reifere Jungfrau mit baffi (Schnurrbart) von Trattoria zu Trattoria eilen und in Begleitung ihrer Schwester Gounods „Ave Maria" spielen. Die volkstümlichen (übrigens seltenen) Harfner haben kleine Instrumente und können nicht viel. An den Sommerabenden setzt man sich bis Mitternacht aufs Trottoir und lauscht unter freiem Himmel dem Gesang neapolitanischer Straßensänger. Auch Moritaten hört man noch — umsonst, denn nur der Text kostet 'was.

Am liebsten gehen die Straßensänger an den Lungarno, wo in langer Reihe Gasthof sich an Gasthof drängt. Dort singen sie mit Klarinetten-, Flöten-, Gitarrenbegleitung schmelzende Liebeslieder. Das klingt herrlich durch die Nacht hin und lockt die Fremden ans Fenster. Einige herabgeworfene Soldi befriedigen die Trovatori und sie ziehen zum nächsten Gasthof. Die Lieder, die man dabei vernimmt, sind größtenteils neapolitanischen Ursprungs. Einst blühte auch in der Toskana das Volkslied, Bauern und Mägde singen's noch. Der verstorbene Dr. Kurz (Sohn des Reutlinger Dichters und Bruder der Isolde Kurz) hat ein Bändchen davon gesammelt und übersetzt. Jetzt aber erlangen die Lieder die größte Popularität, die bei der reizvollen, von vielen Fremden besuchten, neapolitanischen Festa di Piedigrotta preisgekrönt und dann in billigen Drucken über ganz Italien verbreitet werden.

Das italienische Volkslied unterscheidet sich von unserem durch größere Leidenschaftlichkeit und Weichlichkeit. Es steht oft in Moll, was beim deutschen Volkslied nicht vorkommt. Besonders charakteristisch sind gewisse Vorschläge bei den Schlüssen, z. B.:

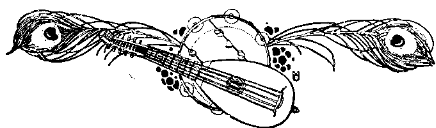


Von den neueren Liederkomponisten trifft Tosti am besten den Volkston. Er ist auch in England sehr beliebt.

Neben den singenden Warenverkäufern, von denen jeder seinen besonderen Schlag hat, — ich notiere als Beispiel folgenden:



ist es das leider allmählich verschwindende moderne Organino, das eine besonders charakteristische Note in der seltsamen Stimmungswelt italienischer Städte ausmacht. Das Instrument ist keine Drehorgel, sondern ein „Drehklavier", d. h. ein aufrechtes Piano mit Kurbel. Es klingt nicht wie unser Klavier, sondern kürzer und seltsam anders. Ich war ganz verblüfft, als ich es zum erstenmal in Mailand hörte. Jetzt sind die Instrumente in den Städten leider von der Polizei auf die Peripherie verwiesen und Krüppel und Blinde heischen vor den Toren der Stadt, in den herrlichen Viali dei colli (Hügel- oder Panoramastraßen) ihren Obolus von dem schönheitstrunkenen Fremdling, dem die Götter das Glück gönnen, die Perle der Toskana zu sehen. — — —



Der Tod des Herrn.

Oratorium von Dr. P. Hartmann von an der Lan Hochbrunn.

Am 24. Mai 1905 ist in der Universitätskirche in Würzburg unter der Leitung des verstorbenen Hofrat Dr. Kliebert P. Hartmanns Oratorium „Das letzte Abendmahl" zum erstenmal aufgeführt worden. Der Zufall wollte es, daß genau drei Jahre später, am 24. Mai 1908, die neue Oratorienschöpfung Dr. P. Hartmanns, „Der Tod des Herrn", im Amberger Cäcilienverein unter Leitung seines tüchtigen Chorregenten C. Böhm die Uraufführung erlebte. Wie damals in Würzburg „Das letzte Abendmahl", so fand auch in Amberg „Der Tod des Herrn" eine wahrhaft begeisterte Aufnahme; indessen ist die Fachkritik über Hartmanns Schöpfungen mit sich immer noch nicht im reinen; auf der einen Seite begegnen wir freudiger Anerkennung, auf der andern müssen wir oft nicht vorurteilsfreies Ablehnen finden. Einen nicht unwichtigen Faktor mag dabei eben die Eigenart dieses Komponisten spielen, der unbekümmert um Form und Prinzip seine eigenen Wege wandelt, unter Nichtachtung jedes äußeren Effekts, nur den edlen, schlichten Ausdruck seiner Empfindungen im Auge behaltend.

Darin nun bedeutet das neue Oratorium Hartmanns einen großen Fortschritt gegen das letzte Abendmahl. Manches, was dort in der Musik noch farbenprächtiger gehalten war, ist hier verinnerlicht, die Detailcharakteristik ist von einer oft sehr treffenden Wahrheit; mit erstaunlicher Einfachheit der Mittel sind die Grundstimmungen empfindungswahr zum Ausdruck gebracht. Eine feine, auf künstlerischem Geschmack fußende Instrumentationstechnik gestattet ihm tonmalerische Wirkungen, die trotz ihrer Wahrheit nicht aufdringlich erscheinen. Homophoner Satz wechselt ab mit figurativer oder thematischer Polyphonie, Einzelgesang ist mit Chorgesang gleichmäßig, zweckentsprechend verteilt. Hartmanns Kraft liegt vor allem in der dramatischen Gestaltung des Rezitativs, bezw. der Erzählung, sowie im vierstimmigen Chorsatz. In der Melodieführung laufen ihm manchmal Wendungen mitunter, die mir trivial erscheinen wollen. Wichtig aber ist vor allem, daß der Komponist den gewollten Zweck erreicht hat, das Oratorium der Kirche und damit dem Volke zurückzuführen, und drum ist „Der Tod des Herrn" nicht ein Werk, geschaffen zum musikalischen Genuß (im ästhetischen Sinn), sondern zur seelischen Erhebung.

Der Text, vom Komponisten selbst verfaßt, behält wie im Abendmahl die lateinische Sprache bei, ebenso besteht das neue Werk wieder inhaltlich aus zwei Teilen: 1. „Christus und die Juden" oder „Die Verdemütigungen des Herrn"; 2. „Christus und die Christen" oder „Das Testament des Herrn". Es vereinigt sich hier wieder das mystische mit dem dramatischen Element. Auch die nicht zu unterschätzenden Anordnungen, daß der die Christuspartie vertretende Sänger den Augen der Zuhörer verborgen bleibt, wurden aufrecht erhalten. Hartmann schreibt hierzu selbst: „Es widerstrebt meinem religiösen Gefühl, Christus als Solisten im schwarzen Frack vor das Konzertpublikum treten zu lassen." —

Das erste Hauptmotiv, in dem die „mystische Stimme" nach einer kurzen Orchestereinleitung die Gläubigen auf das begonnene Leiden Christi vorbereiten und hinweisen soll, wird vom Cello übernommen und geht als Kreuzmotiv aus einem in Form einer Doppelfuge durchgeführten Kampf mit dem zweiten das Judentum repräsentierenden Motiv siegreich hervor. Die Erzählerin verkündet nun in einem dramatischen Rezitativ die Kreuzigung des Herrn. Durchgehends sucht die als gutes Prinzip im Menschen gedachte mystische Stimme eine Vermittlung zwischen dem Erlöser und der Menschheit herzustellen, sie leitet ein rührendes Miserere ein, das der Chor aufnimmt, während das Orchester das Glaubensmotiv anstimmt. Das folgende Bild schildert die bekannten sich steigernden Demütigungen des Herrn. Die bitteren Klagen des Erlösers, das Spotten der Vorübergehenden, der freche Hohn des Schächers, schließlich die glaubensinnige Bitte der mystischen Stimme um Heil und die Wechselgesänge des Doppelchors, das sind Gegensätze, die diesen Teil zum schönsten des ganzen Werkes gestalten. Im zweiten Teil tritt die doppelte Grundidee noch klarer hervor, einerseits wird der beginnende Siegeslauf des Christentums verherrlicht, anderseits schreitet die Handlung weiter bis zum Tode des Erlösers. In geschickter Weise geht der Komponist bei der Schilderung des Todesmomentes und der diesen Vorgang begleitenden elementaren Ereignisse tonmalerisch zu Werk. Düstere Horntöne über einem leisen Paukenwirbel in c schildern die eintretende Finsternis, die hinzutretenden Violen, Posaunen und Tuba verstärken diesen Eindruck; da plötzlich ein wildes Aufbäumen des Orchesters mit dem charakteristischen hohen c der Singstimme, das zur Vervollständigung der Schilderung nicht unwesentlich beiträgt, „und der Vorhang im Tempel zerriß mitten entzwei" — ein kurzer *ff*-Schlag im schärfsten Stakkato des Tam-Tam und alles fällt in sich zusammen, nur ein wehmütiges Cello-Solo leitet über zum letzten Wort „Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist". Damit ist die höchste Kraft des Ausdrucks erreicht. Nochmals bringen, diesmal *ff*, die Posaunen triumphierend das Kreuzmotiv, gleichsam als Verkündigung des Siegs am Kreuz, überleitend in einen Lobgesang des Chors nach Psalm 116: Lobet den Herrn, alle Völker, den eine grandiose Fuge beschließt.

Es steckt soviel wahre, tiefinnige deutsche Empfindung, soviel liebenswürdige Frömmigkeit in dieser Musik, und doch kann man sich nicht verhehlen, daß sie eben gerade deshalb ihre besonderen Zuhörer voraussetzt. Für Amberg bedeutete die Aufführung, wenn sie auch nicht auf der Höhe stand, eine schätzenswerte Leistung. Von den Solisten möchte ich Martin Oberdörffer (Leipzig) als Christus und Frau Olga Klupp-Fischer (Karlsruhe) hervorheben, die ihrer besonders an die Deklamation nicht eben geringe Anforderungen stellenden Rolle als Erzählerin gerecht wurde.

Unterdessen ist am 2. Juni unter J. Pembaurs Leitung und mit Loritz (München) als Christus „Der Tod des Herrn" mit großem Erfolg in Innsbruck aufgeführt worden. Die Uraufführung von Dr. Hartmanns neuestem Oratorium „Die sieben Worte" ist für Oktober 1908 in Bamberg festgesetzt.

Gabriel Brügel.



Kritische Rundschau.

Der Merker werde so bestellt,
Daß weder Haß noch Lieben — das Urteil trüben, das er fällt.

Dresden. (Konzertrundschau. — Oper.) Als Vorfeier für den auf den 19. Juni gefallenen 70. Geburtstag des Dresdner Tondichters Heinrich Schulz-Beuthen hatten Freunde und Verehrer des Meisters frühzeitig ein großes Konzert veranstaltet, in dem eine im Vergleich zu den zahlreichen Kompositionen kleine Reihe seiner Schöpfungen zur Aufführung gelangte, so die köstlich-heitere Symphonie „Frühlingsfeier", und die hochinteressanten Bruchstücke aus der musikalischen Tragödie „Die Paria", die wertvolle Konzert-Romanze für Violine, der klangschöne Frauenchor „Die Sonne naht" und das „Soldatenlied" (Dichtung von Marie Wesendonck). Um die Ausführung des Programms machten sich verdient die Kapelle des Schützenregiments Nr. 108 mit ihrem temperamentvollen Leiter, dem Kgl. Musikdirigenten Helbig an der Spitze, der Lehmann-Osten-Chor, wie auch die Solisten Baritonist Häntzsch und Solo-Violinist Wunderlich. Meister Schulz-Beuthen, dessen ausführliche Biographie die „Neue Musik-Zeitung" im Jahrgang 1904, Nr. 7, gebracht hat, war Gegenstand ehrender Huldigungen. Am Geburtstage des Tondichters hatte das Kgl. Konservatorium, zu dessen Hochschullehrern Schulz-Beuthen seit vielen Jahren zählt, eine musikalische Feier veranstaltet und u. a. mehrere ungedruckte Werke zur Aufführung gebracht. — Der Dresdner Lehrergesangverein hatte sich bei seinem letzten großen Konzert als Motto genommen „Moderne Dichtung in moderner Musik". Das Wertvollste wurde am Anfange und am Schlusse geboten mit dem schwungvollen Chore „Am Siegfriedbrunnen" von Fritz Volbach und Karl Bleyles ungemein frischem und eigenartigem „An den Mistral". Nicht ganz so glücklich wirkte W. v. Möllendorffs „Im Nachtzuge". Herr Soomer vom Leipziger Stadttheater vermochte der übermäßig langen Ballade „Des Fährmanns Bräute" von Jean Sibelius nur einen Achtungserfolg zu sichern. Von Chören seien erwähnt die bereits bekannten prächtigen a cappella-Lieder „Stille Stadt" und „Die Hütte" von Hugo Kaun. — Seit einigen Monaten hat sich der Berliner Komponist Heinrich G. Noren in Dresden seßhaft gemacht, wo im verflossenen Sommer auf der Tonkünstlerversammlung die Orchestersuite „Kaleidoskop" den Clou der musikalischen Veranstaltungen bildete. Auch bei seiner Wiederholung in einem der Symphonie-Konzerte der Hofoper hat das eminent feinsinnige, trotz der Kompliziertheit keineswegs schwülstige Werk wiederum einen sensationellen Erfolg erzielt. Die Vereinigung der Herren Walther Bachmann, Hofkonzertmeister Rudolf Bärtich und Kammermusikus Arthur Stenz brachte an einem ihrer Kammermusikabende ein neues Klavier-Trio Norens zur Uraufführung, das dem Komponisten das gleich günstige Zeugnis ausstellt für die frischquellende Erfindung und die meisterhafte kontrapunktische Ausgestaltung, wie sein allerneuestes Werk, ein Trio für Harmonium, Violine und Cello, das von den vorgenannten Künstlern in einem vornehmen Wohltätigkeitskonzert (zum Besten des österreichisch-ungarischen Hilfsvereins) gespielt wurde und einen glänzenden Erfolg errang. Noren steht in der Vollkraft der Jahre und seines Schaffens. Sein Name war vor dem Dresdner Tonkünstlerfeste nur wenigen bekannt, jetzt aber hat er jedenfalls besten Klang, und wenn nicht alle Zeichen trügen, wird er der musikalischen Welt noch manches wertvolle Werk schenken. — In einem der Symphoniekonzerte der Hofoper lernte man in der Kanadierin Miß Kathleen Parlow, die ihre Ausbildung Prof. Leopold Auer verdankt, eine Geigerin von ganz hervorragenden künstlerischen Qualitäten kennen. Der Erfolg (mit dem Tschaikowsky-Konzert) war sensationell und mit Recht veranlaßte die Generaldirektion Miß Parlow zu einem Extrakonzert. In diesem Extrakonzert, das zugleich eine Gedenkfeier für den 75. Geburtstag von Johannes Brahms war, trug Miß Parlow das Brahmssche Violinkonzert vor. Es gelang ihr zwar nicht, die herrlichen Schönheiten und die tiefgründigen Gedanken des Werkes voll zu erschließen, immerhin stand die Wiedergabe — man bedenke die Jugend der 17jährigen Künstlerin — auf ragender Höhe. Einzig, wundervoll fein abgetönt geriet ihr Bruchs g moll-Konzert, sprühend lebendig der Hexentanz Paganinis. Im gleichen Konzert sang die königl. Hofopernsängerin Frau Elisabeth Böhm-van Endert zwei Lieder mit Orchester: d'Alberts reizvolles „Wiegenlied" und eine neue Komposition ihres Gatten A. P. Böhm, die Gesangsszene „Allgegenwärtig" (Gustav Falke), die wegen ihrer packenden Steigerung und ihrer charakteristischen Instrumentation mit Recht spontanen Beifall fand. Den Manen Johannes Brahms' galt die „Akademische Festouvertüre". — Einen eigenartigen Genuß verschaffte uns der „Schlesische Liederabend", bei dem man Gelegenheit hatte, den Breslauer Kgl. Musikdirektor Paul Mittmann als Pianisten und Komponisten kennen und schätzen zu lernen. Frau Dr. Ruscha-Böhm sang seine Lieder mit gemütvollem herzigen Ausdruck und Frau Thekla Eisner (Breslau) streute zwischen den Liedern ernste und heitere Deklamationen ein, die als sehr angenehme Gaben aufgenommen wurden. Einzelne Lieder Mittmanns sind bei aller Einfachheit und Schlichtheit von großem melodischem Reiz und wirksamem, den feinsinnigen Musiker verratenden Klaviersatz. — Die Künstler, die in Berlin, Leipzig, München, Köln, Hamburg und anderen Musikzentren konzertieren, kehren selbstredend auch in Dresden, manche von ihnen sogar in einer Saison mehrfach ein, so die Liedermeisterin Julia Culp, der Pianist Backhaus, der hier geradezu enthusiastisch aufgenommen wurde und in fünf vollständig ausverkauften Konzerten auftrat. Nicht vergessen sei als eine der letzten Musikveranstaltungen der Liederabend von Maria E. Orthen, der unter Mitwirkung Prof. Max Regers und seines Schülers, des begabten Pianisten Paul Aron, stattfand. Die Sängerin war leider nicht zum besten disponiert, ersang jedoch sich und den Liedern des Leipziger Tondichters einen starken Erfolg. Max Reger geht hier durchaus eigene Wege und erschließt in seinen kunstreichen Klavierbegleitungen tausend Wunder lebendiger Tonmalerei, wie wir sie namentlich in seinen nun wohl allerorten aufgeführten „Hiller-Variationen" angestaunt haben. — Von der Dresdner Hofoper, die mehrere Monate auf eine Opernneuheit warten ließ, ist zu vermelden, daß die einaktige Musik-Komödie „Zierpuppen" von Anselm Goetzl (Dichtung nach Molière von Richard Batka) dank vorzüglicher Wiedergabe durch die Damen Wedekind (später Seebe), von der Osten, sowie die Herren Rüdiger, Neluschka, Grosch und Plaschka bei der Erstaufführung unter Leitung des Herrn Hofkapellmeister Hagen eine sehr freundliche Aufnahme fand, die dem liebenswürdig-heitern Werke erfreulicherweise auch bei den bisherigen Wiederholungen treu blieb und ihm somit in Dresden den gleichen Erfolg sicherte, den es in Prag (Uraufführung) und vielen anderen Städten erntete. Den „Zierpuppen" voran ging „Frühlingsnacht" von dem in Dresden lebenden norwegischen Tondichter Gerhard Schjelderup. Wohl mit Absicht hat der Dichterkomponist sein Werk hinsichtlich der Gattung nicht näher bezeichnet, es ließe sich in seiner gegenwärtigen Fassung auch kaum in eine musikdramatische Kategorie einreihen. Die Arbeit stellt sich dar als ein großes Duett mit voraufgehender szenischer Einleitung. Es dreht sich um das Romeo-Julie-Motiv, um das die wonnigen Schauer einer Frühlingsnacht ihren Zauber ausbreiten. Leider ist wenig Handlung zu spüren. Lediglich lyrische Vorgänge, Stimmungsbilder. Und der Schwerpunkt des Ganzen liegt in den Tonmalereien des Orchesters. Also eine Symphonie-Oper? Wenn das eine nicht das andere ausschlöße, wäre damit vielleicht das Richtige getroffen. Dem Musiker, der Schjelderups Werk neidlos auf sich wirken läßt, dem wird sich das Eden eines schaffenden Künstlers erschließen, dessen vornehme Ausdrucksweise, dessen kühner Gedankenflug ebenso sympathisch berühren, wie das „Insichgekehrtsein" und der ehrliche, aber in diesem Falle sicherlich unpraktische Verzicht auf äußere Effekte und tragische, oder besser gesagt dramatische Konflikte. Man darf Gerhard Schjelderup, der schon mit der Musik zu Gjellerups Schauspiel „Die Opferfeuer" eine sehr beachtenswerte Schöpfung auf die Bühne brachte, wünschen, daß er ein seiner Befähigung und seiner Individualität entsprechendes „Buch" erhalte. Dann wird er nicht mehr eine „Hoffnung", sondern eine „Erfüllung" sein. Die Aufführung der „Frühlingsnacht" unter Schuchs Leitung (Regie: Toller) war aufs sorgfältigste vorbereitet. Frau Naſt und Herr Sembach, der sich immer mehr zu einem Heldentenor und Darsteller von Bedeutung emporschwingt, taten durch ergreifenden Gesang ihr Bestes. Wundervoll zart klang hinter der Szene der sphärenhafte Schlußchor der Frühlingsstimmen, die duftig zerflossen, wie ein schönes Traumbild. Hier hatte wieder einmal unser Chordirektor von Schreiner mit bekanntem Geschmack seines Amtes gewaltet. Mit den Hauptmitwirkenden wurde auch der Dichterkomponist zu wiederholtenmalen gerufen. — Der Heldentenor Karl Burrian hat nach Rückkehr von seinem mehrmonatigen Amerika-Urlaub als Rudolf in Puccinis „Bohême" seine hiesige Tätigkeit bei bester stimmlicher Disposition unter frenetischem Jubel des ausverkauften Hauses wieder aufgenommen. Kammersänger Herold von der K. Hofoper in Kopenhagen gastierte als „Lohengrin", als José in „Carmen" und in den beiden Einaktern „Cavalleria" und „Bajazzo". Als „Lohengrin" reüssierte Herold, der als Bühnensänger mit Recht den gleichen Ruf genießt wie als Bildhauer, wenig; dagegen bot er als José, Bajazzo und namentlich als Turiddu künstlerische Erlebnisse von zwingender Eigenart und dramatischer Kraft. In Fräulein Irma Tervani, einer Schwester der Pariser Diva Aino Ackté, hat die Dresdner Hofoper eine Mezzosopranistin gewonnen, der eine große Zukunft vorhergesagt werden kann. Ihr Debüt als Dalila berechtigt zu den schönsten Hoffnungen.

Heinr. Platzbecker.

Straßburg. Was unserer Oper in erster Linie fehlt, ist, wie ich schon im Vorjahre bemerkt habe, eine künstlerisch überragende

leitende Persönlichkeit, die nicht nur den heiligen Eifer für die edle Kunst, sondern auch die Fähigkeit besitzt, die Ausübenden zu beseelen und zu begeistern, und unser größtenteils vortreffliches Ensemble zu Leistungen zusammenzuschmelzen, die auch den Hörer mitreißen und elektrisieren! Das erzielt man weder durch die Gewissenhaftigkeit allein, so notwendig und schätzenswert diese auch ist, namentlich wenn dabei, wie nur zu häufig, Leidenschaft mit Hastigkeit verwechselt wird, und die Wirkung, statt in gesteigerter Innerlichkeit zu erglühen, in leerer Tempobeschleunigung verpufft, — noch auch durch jene fröhliche Selbstgefälligkeit, der alles vortrefflich erscheint, die alle Unvollkommenheiten überhört, an sich selbst so geringe Ansprüche stellt wie an andere — ausgenommen den der Verhimmelung! — und die den Schein der Vollkommenheit dadurch wahren möchte, daß sie — der Kritik den Mund verbindet. So mangelt sowohl dem Repertoire im ganzen, wie den Aufführungen im einzelnen — mit wenigen Ausnahmen — der Stil, die Großzügigkeit, der echte Stimmungsgehalt, der auch die treue Pflichterfüllung im kleinen voraussetzt, und selbst die Vorstellungen, die technisch abgerundet herauskommen, bringen es selten über eine gewisse Wohlanständigkeit, mit der man aber keine tieferen Linien in das Gemüt der Hörer gräbt. Dazu kam bisher noch der traditionelle Schlendrian in der Regie, der die modernen Anforderungen an das Bühnenbild und seine Bewegung namentlich in klassischen und auch Wagner-Werken hartnäckig ignorierte und sich in diesem „Beharrungsvermögen" durch nichts beirren ließ. — Nun — es besteht begründete Hoffnung, daß in absehbarer Zeit diese Verhältnisse sich ändern, und der Geist idealer Kunstpflege wieder in unseren Musentempel einziehen wird. Inzwischen heißt es dem Gebotenen die guten Seiten abgewinnen, die ja keineswegs fehlen und gegen die wir auch durchaus nicht blind und undankbar sein wollen, zumal da wir wissen und sehen, daß es an manchen — selbst ersten — Bühnen auch nicht viel anders ist! — Als Abende von Wert und Bedeutung — wenn auch hin und wieder mit den gedachten Einschränkungen — erwähne ich u. a. Saint-Saëns' „Samson und Dalila" (Wilke und Frl. Hermann in den Titelrollen), „Figaro" (Frau Mahlendorff als anmutige Gräfin), „Meistersinger" (v. Manoff, ein stimmprächtiger, allerdings mehr lyrischer Sachs), Cornelius' prächtigen „Barbier", freilich mit denselben überhetzten Tempis wie stets (die Titelrolle nahezu ideal vertreten durch Corvinus, den wir leider nach Wien abgeben müssen, um von dort den noch im Werden begriffenen Wissiak einzutauschen), Thuilles liebenswürdigen „Lobetanz" (Würthele), Mozarts „Zauberflöte", Verdis etwas brutalen „Othello" und endlich den „Nibelungenring", technisch und stilistisch ziemlich ungleich — Frl. Borchers namentlich darstellerisch eine großartige Brünnhilde, der ausscheidende Kaps trotz Alters noch ein musterhafter Mime —, diese alle unter Gorters Leitung, über dessen Novität „Paria" ich schon berichtet habe. Fried dirigierte als Neuheit d'Alberts mißratenen Tragaldabas, den Schaarschmidt ausgezeichnet wiedergab, in dessen Bewertung ich mich dem in diesen Blättern ausgesprochenen Urteil durchaus anschließen kann, Charpentiers schon stark verblühte „Luise", Leo Blechs geschminktes Idyll „Das war ich" (Frl. Arlow trefflich als „böse Nachbarin", desgleichen Frl. Croissant als pikante Soubrette), Webers Meisteroper „Euryanthe", „Die lustigen Weiber" mit dem Ehepaar Knappe als Herr und Frau Flut, den „Troubadour" (Frl. Sedmak eine stimmschöne Acuzena, Frau Lauer-Kottlar eine vollsaftige Leonore); in kleineren Werken, u. a. dem „Bettelstudent", mit den recht brauchbaren Baß- und Tenorbuffos Klante und Dornbusch und den begabten Anfängerinnen Frl. Kemp und Bertic, erwies der jüngste Kapellmeister Heger seine Befähigung, die ihn jetzt nach Ulm befördert hat. An Gästen hörten wir Alvarez, immer noch glänzend als „Prophet", Frau Gay mit ihrem pastosen Alt als rassige Carmen und bestrickende Dalila, die ziemlich überflüssige Frau Arnoldson als ewige Mignon, die stilvolle Mannheimer Salome Frl. v. Nappe, Frau Schmidt-Günther als wohlgefällige Rosalinde (Fledermaus), und endlich den Bayreuther Lohengrin Dalmores mit seiner siegreichen Höhe und seiner fein ziselierten Sangeskunst (als Don José). Die Tanzkunst war durch Rita Sacchetto zierlich vertreten, und das Ballett konnte u. a. in der „Puppenfee" sich und seine Meisterin (Frau Herrle) ins Licht setzen. — So brachte die Saison, wenn auch nicht viel Neues so doch manches Schöne, das wir gerne registrieren. — Auch die Konzertausbeute kommt mehr auf ein Vielerlei, als auf große musikalische Höhepunkte heraus. Hans Pfitzner, der neue Leiter, von dem wir die „neue Aera" hier erhoffen, erschien noch zu sehr als Gast, um einen bestimmenden Einfluß auszuüben. Freilich, was er bot, zeigte durchweg den feinsinnigen und genial überlegenen Künstler. So die zweite Brahms-Symphonie, einige mehr tonmalerische als inhaltlich bedeutende Skizzen von Sibelius, und vor allem eine überaus fein abgetönte Wiedergabe von Beethovens Pastoral-Symphonie. Auch als Komponist von originaler Bedeutung konnte man Pfitzner mehrfach würdigen, vor allem in einem reizenden Frauenchor mit Orchester, „Der Blumen Rache", in dem die schwül-duftige Stimmung ohne eine gewisse billige „moderne" Tonmalerei prächtig getroffen ist, sowie als Liedersänger von lyrischem Reiz. Mehrere der Konzerte standen noch unter Gorters Leitung, der besonders im Begleiten der Solisten (Lamond großzügig in Brahms' B dur-Konzert, Petschnikoff etwas weichlich und rhythmisch zerflossen, mit Tschaikowskys bis auf das banale Finale recht gehaltvollem Violinkonzert) Anerkennenswertes leistete. Mozarts Jupiter-Symphonie litt etwas unter einer Derbheit, die Werken von Borodin (Steppenskizzen), Alex. Ritters stark „gepanzerter" Walzerballade „Olafs Hochzeitsreigen" und Berlioz' Cellini-Ouvertüre eher zugute kam. Von dem bizarren Franzosen, mit dessen zwischen partieller Genialität und aufgebauschter Nichtssagenheit hin und her pendelnder, das Gemüt völlig kalt lassender Musik ich mich nicht befreunden kann, bei aller Schätzung seiner Bedeutung für die Entwicklung des Orchesterausdrucks, — hörte man noch (unter Pfitzner) die stark grobkörnige, mit Recht verschollene „Corsar"-Ouvertüre; ein Festmarsch von Thuille gehört seinem rein äußerlichen Gelegenheitscharakter nach auch nicht recht in ein vornehmes Konzert. Von Interesse war noch eine stark im Fahrwasser R. Straußschen Massenaufgebots schwimmende symphonische Dichtung „Hero und Leander" von dem schon genannten Heger, der sie selbst dirigierte. Zwei Orchestervereine wetteifern neben verschiedenen Bläser- (Harmonie-) Vereinigungen mit unserer trefflichen städtischen Kapelle, die beide nichts Schlechtes leisten, von denen aber der altelsässische, „Philharmonie", den Vorzug des besseren Dirigenten (Riff) voraus hat. Dieser brachte u. a. einige französische Werke (Massenets Phädra, Lalos Roi d'Ys) zu Gehör, der Orchesterverein eine Haydn-Symphonie ganz hübsch, Goldmarks reizende „Ländliche Hochzeit" jedoch viel zu poesielos. Recht gut schnitt das städtische Orchester noch mit zwei Volkskonzerten ab — unter Kapellmeister Fried, deren eines, mit Frau Altmann als Solistin, Weber und Mendelssohn, das andere hauptsächlich Beethovens „Zweite" und eine ziemlich kurzatmige Serenade von Volkmann enthielt. Noch zu erwähnen ist ein Konzert des „Wiener Tonkünstler-Orchesters" unter Lehár, mit eigenen Kompositionen, die bewiesen, daß die „lustige Witwe" ein Treffer unter vielen Nieten ist, dessen schwacher Besuch im übrigen zeigte, daß ein solches Programm — nur mit sonstiger „spiritueller" Beigabe zu genießen ist! — Die Kammermusik fand reichliche Vertretung, einmal durch das städtische Quartett, das u. a. ein slawisch-melodisches Werk von Napravnik, H. Wolfs italienische Serenade, Beethovens rhapsodisches cis moll (op. 131), Arenskis melancholisches „in memoriam" Tschaikowsky-Quartett und Brahms' edles Streich-Sextett in gewohnter Weise vortrug, ferner im Tonkünstlerverein, wo das Dresdner (Petri-) Quartett in vollendeter Ausführung, allerdings mit manchmal zu schroffer Tongebung, uns mit Brahms und Cherubini erfreute. Ein hiesiges mit B. Walther als Primgeiger spielte ein im César Franck-Stil gehaltenes Quartett unseres Cellisten Nawet, sowie Weingartners Sextett, ein mehr durch geschickte Mache als eigene Erfindung sich auszeichnendes, immerhin besseres Werk des im ganzen mit so wenig Erfolg nach dem Komponisten-Lorbeer strebenden Meisterdirigenten. Endlich erfreuten in einem interessanten Bläser-Abend unsere ausgezeichneten Orchestersolisten, unter Pfitzners Mitwirkung, mit Beethovens Es dur-Quintett und einem gefälligen ebensolchen des Holländers Verhey. Außerdem verschönerte der Männergesangverein ein Liedertafelprogramm durch Beethovens unvergängliches Septett, und in dem Konzert des „Vereins emeritierter Tonkünstler" interessierte ein hübsch erfundenes Oktett des einheimischen Komponisten Erb. — An Chorkonzerten leistete das Bedeutendste Prof. Münch in der Wilhelmer-Kirche mit Brahms' „Deutschem Requiem" (Solisten die hierfür etwas zu schwerflüssige Frau Klupp-Fischer und Haas — beide aus Karlsruhe), sowie mit der Matthäus-Passion, worin besonders die Choräle und die bewegteren Chöre trefflich gelangen, nicht ganz so stilgerecht die mehr mystischen Teile. Solistisch fanden vor allem Kohmann-Frankfurt (Evangelist), Frau Altmann (Alt) und Haas (Baß) Anerkennung; Frl. Dufau-Mühlhausen ist mehr Opernsoubrette als Bach-Sängerin, Geist (Straßburg) als Christus etwas trocken. Minder gut schnitt der Konservatoriumschor unter der provisorischen Direktion von Somborn mit Händels inhaltsleerem „Alexander-Fest" ab; Frau Rückbeil-Hiller aus Stuttgart schien an dem Abend stimmlich in der Höhe nicht sonderlich disponiert zu sein. Daneben sorgte der Frauenchor (Frodl) und ein populärer gemischter Chor für weitere Unterhaltung. Der Männergesangverein brachte unter Frodls umsichtiger Leitung Zöllners gar nicht üblen „Kolumbus" zu Gehör (Solisten v. Manoff, Dornbusch, Frau Lauer-Kottlar von der Oper); daneben bemühen sich noch einige Vereine um das deutsche Lied, teils auch das französische. — An Solisten vernahm man instrumental noch den Geigerfürsten Burmester; Musikdirektor Rupp zeigte sich als Meister des Orgelspiels, pianistische Talente wiesen Wetzel und Frl. Ducas auf. Einen eigenen Liederabend veranstaltete die bekannte hiesige Altistin Frau Altmann-Kuntz (Schubert, Schumann — Frauenliebe — Brahms, u. a. „Ernste Gesänge"). Frau Mahlendorff und H. Corvinus bestätigten wieder einmal, daß gute Opernsänger im Konzertstil nicht immer gleichwertig sind. Anderweitig wirkten Irma Koboth-München, deren etwas massives Organ ebenfalls auf der Bühne wohl besser wirkt, wie im Konzertsaal; vielversprechend, wenn er noch in die richtigen Hände kommt, ist Frl. Schönholtz' (Straßburg) jugendfrischer Alt; mit mehr oder minder Erfolg sangen von hiesigen Kräften die geübte Mezzosopranistin Frau Adels von Münchhausen und die Sopranistinnen Frau Geßner, Frl. Schuster, K. Weber und Huber (die gelegentlich zum Detonieren neigt), die Herren Gastone, dessen schöner Baß noch der Kultur bedarf, Göbel mit ansprechendem Bariton, desgleichen Jung (Basel). Nicht vergessen sei dann noch der Abend von Wüllner, der als Vortragskünstler, trotz einer bei solcher Tätigkeit unvermeidlichen Manieriertheit wieder Triumphe feierte, sich aber auf Lieder deklamatorischen Charakters beschränken und von solchen, die Getragenheit des Tons und Schlichtheit der Empfindung verlangen, wie die Brahmsschen „Ernsten Gesänge", seine Hände lassen sollte, sowie das Auftreten von Senius, wohl eines unserer besten Konzerttenöre, der sich nur vor übertriebenem Kult der Extreme im piano

und forte hüten muß. Man sieht, an Musik fehlt es nicht in dem sangesfrohen Straßburg, und wenn erst die rechte Hand die Elemente einheitlich zusammenfassen wird, so haben wir sicherlich das Zeug, ein bedeutsames Musikzentrum Süddeutschlands zu werden.

Dr. G. Altmann.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— In Altenburg haben Theater- und Konzert-Saison viel Anregendes und manches Neue gebracht. Hofkapellmeister A. Richard, der aus Weimar hierher kam, hat sich gut bewährt. Es wurden im Hoftheater 27 Opern in 54 Aufführungen, sowie 6 Operetten in 29 Aufführungen gegeben. Unter ersteren befanden sich als Neuheiten u. a. die Musikdramen Tiefland, Strandhexe, ferner Flauto solo, unter letzteren Die lustige Witwe, Geisha. In sechs Hoftheater-Konzerten erwies sich Hofkapellmeister Richard auch als tüchtiger Konzert-Dirigent. Von symphonischen Werken brachte er außer Liszt, Beethoven, Mozart, die geharnischte Suite von Busoni, Bizets Kinderspiele, zweites Vorspiel zu Schillings' Ingwelde, dessen Musik zu Wildenbruchs Hexenlied (Dr. Wüllner als Rezitator), Berlioz, Weber, Wagner, Grieg. Als Solisten seien genannt Busoni und Joan Manén (Violine). Die Singakademie brachte unter Richards Leitung an größeren Chorwerken Bachs Kantate: Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, Liszts Seligkeiten, Beethovens Elegischen Gesang, die Jahreszeiten. Lieder von Wermann kamen in einem Kirchenkonzert zum Vortrag. Die Künstlerklause führte neben den bekannten Werken der Klassiker und Romantiker auf: Beethovens Bläser-Rondino; Brahms' Symphonie Nr. 1 c moll; Bossis Andante und Scherzo a. d. Symphonie op. 11; Smetana, Die Moldau, symphonische Dichtung; Strauß, Tod und Verklärung; Tschaikowsky, Symphonie pathétique. Die Berliner Madrigalvereinigung sang Madrigale von Palestrina, Ingegneri, Orlando di Lasso, Heinrich Isaac, Christoph Haiden, Clément Janequin, Conversi, Gastoldi, Scandello, Haßler, John Bennet, Sartorius. Von den Solisten sei das Leipziger Damen-Vokalquartett: Hildegard Homann, Gertrud Bergner, Anna und Sophie Lücke erwähnt. — Der „Männergesangverein" führte als Novität „Am Siegfriedbrunnen" von Fr. Volbach auf, die „Liedertafel" Agandecca, weltliche Kantate von P. Umlauft, der „Orpheus" Schön Rohtraut von Hegar, König Sigurd Rings Brautfahrt von Zöllner, „Orphelia" Die Kreuzfahrer von Gade. V.

— In Basel hat vom 13. bis 15. Juni der Basler Gesangverein seine Bach-Feier unter Hermann Suters reifer Leitung gehabt. Die „Johannes-Passion" mit Else Rosenmund, Annie Hindermann, Ludwig Heß, Hendrik Vanoort und Johannes Messchaert machte in der dramatisch bewegten Auffassung mächtigen Eindruck. In der Kammermusik-Matinee sang Else Rosenmund mit Charme „Weichet nur, betrübte Schatten!" Pablo Casals spielte hinreißend die Cellosonate in D und die selten gehörte Suite in C dur. Im Kantaten-Konzert vertrat Adolf Hamm die Orgelwerke, während Messchaert die „Kreuzstab-Kantate" unvergleichlich sang. Die Solo-Kantate „Mein liebster Jesus ist verloren", eine der unbekannten, gefiel sehr. Das vierte brandenburgische Konzert wurde stilrein durchgeführt. Das Ende machte die achtstimmige Motette „Singet dem Herrn". Es war ein in allen Teilen gelungenes, stark besuchtes Fest. H. B.

— In Freiburg i. Br. hat der „Oratorienverein" unter Leitung von Karl Beines Haydns „Schöpfung" unter solistischer Mitwirkung von Felix v. Kraus, Karola Hubert (Köln a. Rh.) und Heinrich Hormann (Frankfurt a. M.) aufgeführt. Man merkte den Chören das gewissenhafte, eingehende Studium an und konnte daran seine Freude haben. Wäre der Chor noch stärker besetzt, so würde unter der Leitung eines Mannes wie Beines die hier zurzeit leider zerfahrene Frage eines wirklich leistungsfähigen, künstlerischen Oratorienchors zweifellos eine Lösung in einer, alle ernsthaft-musikalischen Kreise wirklich befriedigenden Weise finden. m.

— Aus Saarbrücken wird uns geschrieben: Ein Werk, das verdient, öfters aufgeführt zu werden, ist die Tondichtung „Das neue Leben" von Wolf-Ferrari, die Musikdirektor Cormann in der Gesellschaft der Musikfreunde zur Aufführung brachte. Hervorragend war die Wiedergabe der „Heiligen Elisabeth" von Liszt in der Harmonie, unter Leitung von Musikdirektor Scholz. Zu erwähnen ist noch eine Aufführung von Bachs Johannespassion durch das Dr. Kromesche Konservatorium. — Der Himmelfahrtstag wurde zu einem Ereignis für das Musikleben in unserer industriereichen Südwestecke Rheinlands. Dank den Bemühungen der „Gesellschaft der Musikfreunde" war es gelungen, Dr. R. Strauß mit seinem Philharmonischen Orchester zu einem Konzert im Städt. Saalbau zu verpflichten. Berlioz' Ouvertüre zu „König Lear" und „Till Eulenspiegels lustige Streiche" standen auf dem Programm. Wahrhaft groß und ergreifend war die Wiedergabe des Andante aus Mozarts C dur-(Jupiter-)Symphonie. Wagners Vorspiel und Schlußszene aus „Tristan und Isolde" und der Karfreitagszauber aus „Parsifal" folgten. Am Schlusse der mit hinreißender Bravour vorgetragenen Ungarischen Rhapsodie Nr. 1 von Liszt (H. v. Bülow gewidmet) kam es zu einer begeisterten Kundgebung für den Dirigenten und sein Orchester. K. Kayser.

— Aus dem Tübinger Akademischen Musikleben schreibt man uns anläßlich des Beethoven-Festes am 4. und 5. Juli: „In unserer Universitätsstadt sind stets gute Musik und gute Konzerte zu finden gewesen, man braucht hier nur an die Namen Silcher, Scherzer und Kauffmann zu erinnern. Friedrich Silcher, der bekannte Sammler und Komponist von Volksliedern, war der erste Musiker von Ruf, der als Universitäts-Musikdirektor nach Tübingen kam. Sein Nachfolger Otto Scherzer ist der genialste der musikalischen Leiter, die bisher in der Musenstadt gewirkt haben; seine im Druck erschienenen Kompositionen sind zu wenig gewürdigt. Emil Kauffmann, der nach seinem Rücktritt nicht minder regen Geistes an den Vorgängen Anteil nimmt, leitete 3 Dezennien hindurch mit musikalischem Feingefühl das akademische Musikleben; sein Hauptverdienst wird stets bleiben, daß er als der Ersten einer in Deutschland die Bedeutung Hugo Wolfs erkannt und ihm die Wege geebnet hat. — Wenn nun auch damals noch nicht die Geldmittel zur Verfügung gestellt wurden, wie heute, so wurden trotzdem, wenn auch in bescheideneren Grenzen und mit mehr einheimischen Kräften von Kauffmann herzerfreuende Aufführungen zustande gebracht, die in bester Erinnerung sind, wie z. B. eine Reihe der größten Händelschen Oratorien, verschiedene Kantaten und das Magnificat von Bach, das Brahmssche Requiem, und als erste Aufführung in Deutschland: die f moll-Messe von Bruckner; von vielem anderen zu schweigen. Seit Fritz Volbach als Universitäts-Musikdirektor und Dirigent des Akademischen Musikvereins in Tübingen tätig ist — es sind jetzt gerade 2 Semester verflossen —, geht sein Bestreben dahin, mit größeren Massen in Chor und Orchester zu wirken; ferner brachte er durch die Gründung der „Collegia musica" eine eigenartige, intime Gesamtwirkung der verschiedenen Künste zuwege; im ersten Collegium musicum hörte man Kammermusik vom Hofe Friedrichs des Großen; das zweite zeigte die Entwicklung des Tanzes, beginnend mit dem griechischen Opferreigen, und schließend mit den graziösen Wiener Walzern. Beim Kirchenkonzert in diesem Semester zeigte sich Volbach auch als gewandter Organist; es gab nur Werke von Bach und Händel, außer Fuge und Konzert hörte man Bachs Flötensuite und Solo-Gesänge. Im Schubert-Abend wirkten Chor, Orchester und Gesangsolisten mit. Großen Stils war die Aufführung des Judas Makkabäus im Wintersemester und jetzt vor kurzem das zweitägige Beethoven-Fest. Auf dem Programm standen am ersten Abend: Eroica, Violinkonzert und c moll-Symphonie, am zweiten die Ouvertüren zu Egmont und Coriolan, dazwischen gab es 2 Lieder für Sopran aus der Musik zu Goethes Egmont und der gewaltige Schluß war dann die neunte Symphonie. Bei den hochkünstlerischen Eigenschaften des erprobten Dirigenten, sowie der Mitwirkung der Stuttgarter Hofkapelle, ist es nicht zu verwundern, wenn ausgezeichnete Aufführungen, an denen kaum etwas auszusetzen war, zustande kamen; zu erwähnen wäre vielleicht, daß im ersten Satz der Neunten das Tempo allmählich zu sehr beschleunigt wurde, so daß die raschen Figuren nicht mehr klar zu Gehör gebracht werden konnten; im letzten Satz verursachte ein zu früher Einsatz im Orchester eine vorübergehende Schwankung. Hofkonzertmeister Havemann aus Darmstadt, ein Schüler Joachims, spielte das Violinkonzert hervorragend schön und bewältigte die schwierige Kadenz seines großen Meisters mit Auszeichnung. Der vom Dirigenten trefflich geschulte Chor leistete Vorzügliches. Auch mit den Gesangsolisten (Tilly Cahnbley-Hinken, Martha Stapelfeldt, Rich. Fischer, Alfred Stephany) war eine sehr gute Wahl getroffen; doch waren die einzelnen Stimmen schöner als der Gesamtklang. Das zahlreich erschienene Publikum, wie auch die Mitwirkenden unter dem sicheren, temperamentvollen Dirigenten, waren in festlich gehobener Stimmung.

— Aus Riga schreibt man uns: Das reservierte Verhalten unseres Publikums gegenüber den in dieser Saison veranstalteten Konzerten ist ebenso bedauerlich, wie auffallend, obgleich durchweg Gutes und sogar Vollendetes dargeboten wurde. So haben die meisten auswärtigen Künstlerinnen und Künstler vor sehr schwach besuchtem Hause konzertieren müssen. Es erfreuten uns durch einen Liederabend Hofopernsänger Emil Steger aus Wien, ein kundiger Interpret Hugo Wolfs und C. Löwes, ferner zwei Geigenvirtuosinnen, Frl. Melanie Michaelis, eine Schülerin J. Joachims, und Frl. Carlotta Stubenrauch aus Paris. Erstere ist eine Künstlerin von hinreißendem Temperament, deren großartiges Geigenspiel deutsche Tiefe verrät, letztere blendete durch französische Eleganz und Chic in einigen Piecen von Saint-Saëns und Sarasate. Uebrigens spielte Frl. Stubenrauch Bachs Chaconne sehr stilvoll und mit schönem, großen Ton. Als vielversprechender Klavierkünstler stellte sich Sergei von Bortkiewicz, ein Schüler des hier unvergessenen Reisenauer, zum ersten Male vor. Ein Liszt- und Chopin-Spieler par excellence! — Der drittälteste deutsche Männergesangverein, der „Rigaer Sängerkreis", beging unter lebhafter Anteilnahme deutsch-russischer Brudervereine seine 50jährige Jubiläumsfeier mit bestem Erfolge. — Unser altehrwürdiger „Bach-Verein" veranstaltete unter der tüchtigen, künstlerischen Leitung seines Dirigenten, Karl Waack, zwei geistliche Aufführungen, die beide im Dom stattfanden. Eine a cappella-Komposition, ferner das Requiem von Rheinberger, Bachs wirkungsvolle, frohgestimmte Kantate „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" und die As dur-Messe von Fr. Schubert, für Soli, Chor, Orchester und Orgel, wurden in hoher Vollendung herausgebracht. — Im Stadttheater gastierte die Primadonna der Pariser Großen Oper, Frl. Yvonne Dubell. Obgleich ihre Stimmmittel leider nicht als glänzende zu bezeichnen sind, errang sich doch die große Kunst ihres Vortrags und ihre bedeutende darstellerische Kraft, besonders als Elisabeth im „Tannhäuser" und als Elsa im „Lohengrin", einen schönen Erfolg. Zu berichten ist noch von der Uraufführung einer einaktigen Oper des hiesigen Harfenkünstlers Robert Pahr, „Irrlicht" betitelt, die sich einen schönen, freundlichen Erfolg errang. Die Lebensfähigkeit des Werks scheint mir aber leider

durch die zu skizzenhaft behandelte, wenig dramatische Dichtung von Dr. H. Schwerdtner sehr in Frage gestellt zu sein, trotzdem die Musik, wenn auch nicht sonderlich originell, doch immer vornehm und ansprechend ist. Bedeutend ist das Charakterisierungsvermögen des Komponisten. Poetischen Stimmungszauber atmet der Höhepunkt des Werks, der Dialog zwischen dem Helden Jörg und Irley, dem personifizierten Irrlicht, die ihn, den schon bei der Geburt dem hypnotischen Irrlichtzauber ewig Verfallenen, widerstandslos in den Sumpf des Todes hinabzieht. Besonderes Lob verdient die virtuose Behandlung des orchestralen Teils. Kapellmeister Karl Ohnesorg dirigierte, die Hauptpartien sangen Fräulein Schildörfer (Irley) und die Herren Pierre de Meyer (Jörg) und Pezoldt (Invalide). Der Komponist wurde am Schluß mehrmals gerufen und durch einen Lorbeerkranz ausgezeichnet. — Der neugegründete „Baltische Musikverein", der sich zum Ziel gesetzt, unser Publikum mit guter Orchestermusik auch im Winter zu versorgen, hat kürzlich sein erstes öffentliches Konzert im Wöhrmannschen Park gegeben. Das Konzert, das ungemeinen Anklang fand, ward von sieben Dirigenten, den Herren C. Waack, A. Staeger, G. Samson Himmelstjerna, H. Nedela, O. Mutzschel, A. Bobkowitz und Rob. Krämer geleitet. Otto Mutzschel.

— Aus München geht uns folgende etwas ungewöhnliche Zuschrift zu: „Kains Schuld und ihre Sühne", Wort- und Tondichtung in 7 Teilen von Einem, ist nach 25jähriger stiller Arbeit in der Partitur vollendet. Die 7 Teile: Kain, Nimrud, Moses, Ahas, Juda ben Salem, Levi und Ahasvers Erlösung mit Vorspiel „König Salomo im neuen Jerusalem" umfassen einen Zeitraum von 9000 Jahren und haben ihren inneren Zusammenhang in den verschiedenen Wiedergeburten Kains. Von den Anfängen der Menschengeschichte bis in die Zukunft werden wichtige Entwicklungsabschnitte der Völker in Verbindung mit den Wiedergeburten Kains gebracht, der in Ueberschätzung seiner eigenen Kraft die Sühne für seine Schuld auf falschem Wege sucht. Das Werk soll auf einem als Bühne eingerichteten Schiffe aufgeführt werden, wodurch es möglich wird, an vielen Orten Aufführungen zu bringen mit nahezu gleichen Kosten und Mühen, die sonst für jeden einzelnen Ort entstehen. (In den Partituren sind die transponierenden Instrumente geschrieben, wie sie klingen.) Im letzten Teil bei den Chören der Engel soll in den Zwischenspielen ein Stimmgabelklavier mit Resonatoren im Neunzehntonsystem zur Anwendung kommen. Dieses bietet gegenüber unserem jetzigen Zwölftonsystem, neben größerer Reinheit der für die Harmoniebildung wichtigen Töne, eine viel reichere Abstufung der melodischen und harmonischen Tonverbindungen und wird das nächste Tonsystem der Zukunft sein. Zum Schluß heißt es: Wer sich getrieben fühlt, diese Bestrebungen in irgend einer Weise, durch Gaben zum Kain-Vermögen oder durch persönliche Dienste zu fördern, wird gebeten, sich durch den Verleger der Dichtung, Ph. L. Jung, Frühlingstraße 20 in München, mit dem Verfasser in Verbindung zu setzen.

— Die Bayreuther Festspiele haben am 22. Juli mit einer Aufführung des „Lohengrin" ihren Anfang genommen. Bericht folgt.

— Die „Komische Oper" in Berlin kündigt Aufführungen von Leoncavallos „Zaza", Debussys „Pelleas und Melisande", Karl Weiß' „Die Zwillinge", Alfanos „Resurrection" und Mascagnis „Iris" an. Als neue Mitglieder sind engagiert worden: Fräulein Servais aus Brüssel, Hofbauer von der Wiener Volksoper, Marak vom Prager böhmischen Landestheater.

— Die soeben vollendete erste Oper von Ferruccio Busoni hat, wie bereits früher berichtet, den Titel „Die Brautwahl", und ist von dem Komponisten selbst nach einer Novelle von Edgar Poë verfaßt.

— Albert Mildenberg hat eine Oper „Michel Angelo" geschrieben, die in der nächsten Saison ihre erste Aufführung an der Wiener Hofoper erleben soll.

— An der Volksoper in Wien ist „Frau Holda", Oper in drei Akten von Max Egger, aufgeführt worden.

— Alfred Sormanns neue dreiaktige Oper „König Harald" ist von der Direktion des Stettiner Stadttheaters zur Aufführung angenommen worden. Das Werk soll im Laufe des nächsten Winters zur Aufführung gelangen.

— Poldinis Spieloper „Der Vagabund und die Prinzessin" ist von der Wiener Hofoper und vom Leipziger Stadttheater zur Aufführung in der nächsten Spielzeit angenommen worden.

— Die einaktige Oper „Wolfried" des verstorbenen Münchner Komponisten Hiekel ist in Teplitz zur Aufführung angenommen worden.

— Edgar Istels erfolgreiche Singspiel-Ouvertüre wird auch in der kommenden Saison wieder eine große Reihe von Aufführungen erleben. (Dr. Istel ist bekanntlich auch der Verfasser des Buches „Die komische Oper".)

— In Bad Wildungen ist eine Symphonie in D von Otto Nicolai, dem Schöpfer der „Lustigen Weiber", aufgeführt worden. Im Jahre 1845 hat der Komponist selbst sein Werk in Wien dirigiert. Seitdem war es verschollen, bis es den Nachforschungen des Lortzing-Forschers Georg Richard Kruse gelang, die Orchesterstimmen im Archiv des Leipziger Gewandhauses zu entdecken. Herr Kruse leitete das Orchester selbst. Der Erfolg war ausgezeichnet, namentlich wird das Scherzo als ein Meisterstück seiner Art bezeichnet. (Bericht folgt.)

— Man schreibt uns: Eine sehr interessante Erscheinung auf dem Gebiete der Kammermusik ist „Ritters Reformstreichquartett", das sich am 17. Juli zum erstenmal in dem schönen Konzertsaale des neuen Kurbades in Lippspringe produziert hat. Die Quartettvereinigung bilden Konzertmeister Hamburger (Violine), Professor Hermann Ritter (Viola alta), Kapellmeister Erich Ochs (Viola tenore) und Konzertmeister Hans Knöchel (Violoncello), vortreffliche Künstler, die Konzertreisen zu unternehmen gedenken. Professor Ritter ist ja bekanntlich Erfinder der neuen Instrumente, der Viola alta und tenore, die eine vollkommenere Verbindung zwischen der Geige und dem Violoncello herzustellen beabsichtigen. A. G.

— Ein „Volksliederfest" hat der Passauer Männergesangverein gegeben. Das Programm trug in seinen verschiedenen Teilen die Ueberschriften: 1. Gott — Vaterland — Heimat; 2. Natur; 3. In Leid und Freud. Die Leitung hatte Gymnasial-Musiklehrer G. Kroiß. Sehr erfreulich ist die Tatsache, daß verschiedene Chöre dem kaiserlichen „Volksliederbuche" entnommen waren.

— Die erste Götterdämmerung-Aufführung an der Pariser Oper ist auf den 26. September festgesetzt worden.

— Die Oper „Monna Vanna" von Henry Février, Text nach Mäterlinck, ist von der Großen Oper in Paris angenommen worden.

— „Marie Antoinette", lyrisches Drama von Pasquale de Luca, Musik von Giuseppe Galli, hat am Teatro Vittorio Emanuele in Turin seine Uraufführung erlebt.

— „Midvinter", eine Komposition für Chor und Orchester von Stenhammar, hat kürzlich in Göteborg unter Leitung des Komponisten ihre Uraufführung erlebt.

— Leone Sinigaglias neue Lustspielouvertüre „Le Baruffe Chiozotte" (nach dem Goldonischen Lustspiele) ist in Mailand und Utrecht unter Leitung der Kapellmeister Toscanini und Wouter Hutschenruyter aufgeführt worden.



Kunst und Künstler.

— Disharmonisches aus München. Wir hatten in Nr. 17 an dieser Stelle mitgeteilt, daß ein Konzertverein in München gegründet worden sei, der die verfahrene Angelegenheit des Kaimschen Musikinstituts ins rechte Geleise bringen sollte. Nun melden die Zeitungen, daß aus der Sache vorläufig nichts wird. Die Verhandlungen zwischen dem Konzertverein und den Vertretern des Allgemeinen deutschen Musikerverbandes sind vorerst wieder gescheitert, weil die gebotenen Sicherheitsleistungen des Konzertvereins von den Vertretern des Verbandes und zugleich des Tonkünstler-Orchesters als ungenügend betrachtet werden. Die Zugeständnisse des Konzertvereins gehen dem Verbande nicht weit genug, während anderseits das Tonkünstler-Orchester auf einer Basis stehe, die eine erfolgreiche Zukunft sichere. Ehe also dieses Orchester sich auflöst, soll die materielle Sicherheit für den Fortbestand des Konzertvereins nachgewiesen werden. Die Vertreter des Verbandes verlangen eine dauernde Kaution von 200 000 Mk., was dem Jahreseinkommen der Künstler entspricht, während der Konzertverein nur eine einjährige Kaution, und zwar nur im Betrage von 100 000 Mk. stellen will. Wie es heißt, ist Dr. Kaim freiwillig als künstlerischer Leiter des Unternehmens zurückgetreten. Die Angelegenheit ist also nach wie vor in der Schwebe, und wie sie enden wird, kann heute niemand mit Sicherheit voraussagen. Hoffentlich fällt nun aber bald eine Entscheidung, so oder so, damit man positiv weiß, wo die Sache hinauswill.

— „Gastieren auf Engagement" ist eine Einrichtung, die sich bisher nur an deutschen und österreichischen Theatern eingebürgert hatte. Andreas Dippel, der neue Mitdirektor des Metropolitan-Opernhauses, hat aber, wie die „Signale" mitteilen, die Absicht, deutschen Sängern ein solches kurzes Gastieren auch in New York zu ermöglichen. Er hat ausgerechnet, daß fünf Wochen vollständig für Hin- und Rückfahrt und für dreimaliges Auftreten genügen, und er verspricht sich von dieser Einrichtung Vorteile nach beiden Seiten hin. Natürlich liegt ihm vor allem daran, die Direktion des Metropolitan-Opernhauses gegen die Zwangslage zu schützen, unnütze Ausgaben zu machen. War es doch bisher nichts Seltenes, daß eine drüben unerprobte Sängerin für zwanzig oder dreißig Vorstellungen engagiert und bezahlt wurde, während sie im ganzen vielleicht nur vier- oder fünfmal auftrat, eben weil sie dem New Yorker Publikum nicht gefallen hatte. Sodann werden aber auch die diesseitigen Theaterdirektoren von solcher Einrichtung profitieren, weil solche Sänger, die einmal im Metropolitan-Opernhause gastiert haben und dann nicht engagiert worden sind, nicht mehr in der Lage sein werden unter Hinweis auf ein mögliches amerikanisches Engagement eine Gagenerhöhung zu ertrotzen.

— Unlautere Manipulationen im Geigenhandel vor Gericht. Wir lesen in der „Zeitschrift für Instrumentenbau": Der Inhaber der Firma Rheinisch-Westfälisches Musikhaus, Max Borowsky in Dortmund, der nach berühmten Mustern durch Hausierer minderwertige Fabrikgeigen als prima Konzertviolinen mit dem Lockmittel, ein ganzes Jahr freien Unterricht zu erteilen, zum Preise von 57.50 Mk. fürs Stück an unkundige Leute vertrieben hat, stand kürzlich vor der Berufungsstrafkammer des Landgerichts Dort-

mund. Die beiden zu der Verhandlung geladenen Sachverständigen, der Musikinstrumentenmacher und Musiker P. W. Dorn (Dortmund) sowie Konzertmeister Schäffer, kamen in ihrem Gutachten dahin überein, daß die dem Gericht vorliegende Violine, wie sie obige Firma verkauft hatte, mit ihren vielen Fehlern und Mängeln überhaupt zum Unterricht unbrauchbar sei. Der Vertreter der Staatsanwaltschaft hob in seinem Plaidoyer hervor, daß nicht allein der Betrug betreffs des Violinenverkaufs erwiesen, sondern daß auch der versprochene Unterricht nicht als ordnungsmäßiger Violinunterricht zu bezeichnen sei, da die angeklagte Firma M. Borowsky für sage und schreibe 275 Schüler, dazu noch in zwei Ortschaften, einen einzigen Lehrer angestellt habe! Es sei demgemäß wegen der Violine sowohl als auch wegen des versprochenen Unterrichts auf Betrug zu erkennen, und zwar sei in Anbetracht der vielen Fälle eine Strafe von 300 Mk. bezw. 30 Tagen Gefängnis angemessen. Da die Mangelhaftigkeit des Unterrichts nicht richtig aufgeklärt war, auch nur einige Zeugen anwesend waren, so erkannte das Gericht nur bezüglich der Violine auf Betrug, ging jedoch, da diese Art der Geschäftspraxis als eine äußerst verwerfliche zu bezeichnen sei, auf das doppelte Strafmaß des Schöffengerichts zu Dortmund vom 23. Januar hinaus und verurteilte den Angeklagten zu 60 Mk. Geldstrafe bezw. 12 Tagen Gefängnis und Tragung sämtlicher Kosten.

— Lehrer-Gesangvereine und Deutscher Sängerbund. Mit Bezug auf den Artikel in Nr. 19 der „Neuen Musik-Zeitung" ersucht uns „Die Sängerhalle", darauf hinzuweisen, daß seitens der Schriftleitung die betreffenden Resolutionen nicht etwa unterdrückt worden sind. Es finden sich im Gegenteil in der „Sängerhalle" alle Einsendungen veröffentlicht, die sich mit der strittigen Frage beschäftigen. (Es sind in Nr. 9 der „Sängerhalle" außer dem Verhandlungsbericht und den Resolutionen 8 Artikel veröffentlicht worden, die zu der beachtenswerten Angelegenheit Stellung nehmen.)

— Neuer Musikverein in Frankreich. In Paris ist eine „Association des concerts de musique française ancienne et moderne" gegründet worden. Saint-Saëns hat den Posten als Ehrenpräsident erhalten.

— Die neue Musical League. Wie kürzlich schon von uns mitgeteilt, ist in England eine Musikliga gegründet worden. Darüber wird weiter berichtet: Eine Reihe hervorragender englischer Komponisten, darunter Sir Edward Elgar, Sir A. C. Mackenzie, Frederik Delius, Granville Bantock, H. J. Wood, haben die „Musikliga" gebildet, die, wie bereits bemerkt, ein englisches Gegenstück zum „Allgem. deutschen Musikverein" sein soll. Wie dieser, wollen sie jedes Jahr in einer anderen Stadt, wo die Bedingungen günstig sind, ein zwei- bis dreitägiges Musikfest veranstalten und in ihm neue britische oder ausländische Kompositionen oder solche, die ungebührlich vernachlässigt worden sind, zur Aufführung bringen. Das erste dieser Musikfeste soll diesen Herbst in Manchester stattfinden und Dr. Richter hat sich erboten, die Direktion zu übernehmen, um seiner Sympathie mit der neuen Bewegung praktischen Ausdruck zu geben.

— Musikalische Dokumente. Dem „Gil Blas" zufolge hat die Schwester des hervorragenden Musikers Federigo Consolo, der vor etwa anderthalb Jahren gestorben ist, der Musikakademie in Florenz eine Anzahl eigenhändiger Briefe von hervorragenden Musikern, u. a. von Richard Wagner, Verdi, Gounod, Ambroise Thomas, ferner zahlreiche Manuskripte zur Musikgeschichte und wertvolle historische musikalische Dokumente, die er gesammelt hatte, als Geschenk überwiesen.

— Musikpädagogisches. In der Musiksektion des A. D. L. V. Ortsgruppe Hannover (Verband der deutschen Musiklehrerinnen) hat Fräulein Agnes Hundoegger einen Vortrag über „Schulgesang und systematische Entwicklung des bewußten Hörens und Singens" gehalten. Man hofft in Hannover, daß aus Anlaß des Vortrags im Herbst von der Stadt subventionierte Lehrerkurse stattfinden werden.

— Der deutsche Kaiser und Grieg. Wie die „Information" meldet, soll ein Berliner Künstler, dessen Name nicht genannt wird, für das kaiserliche Schloß in Berlin ein Kolossalgemälde anfertigen, das Griegs Grabstätte darstellt.

— Von den Konservatorien. Die „Gesellschaft der Musikfreunde in Wien" versendet den statistischen Bericht über das Konservatorium für Musik und darstellende Kunst (gegründet 1817) für das Schuljahr 1907/08. — Das Kgl. Konservatorium für Musik in Stuttgart beginnt sein Wintersemester am 15. September, das Großh. Konservatorium in Karlsruhe ebenfalls am 15. September, das Hochsche Konservatorium in Frankfurt am 1. September. In das Sternsche Konservatorium in Berlin können Schüler jederzeit eintreten (siehe die Anzeigen in heutiger Nummer). — Der Jahresbericht der Passauer Zentral-Singschule für das 15. Schuljahr 1907/08 ist uns zugegangen. — Am „Klindworth-Scharwenka-Konservatorium" in Berlin soll im nächsten Lehrjahr die rhythmische Gymnastik nach dem System von Jaques-Dalcroze eingeführt werden.

— Musikalische Miszellen. Zu Ehren des Komponisten Robert Volkmann, geboren 1815 in Lommatzsch, gestorben 1883 in Pest, hat der Rat der Stadt Leipzig eine neue Straße Robert Volkmannstraße benannt. — Der Gemeinderat von Venedig hat seine Genehmigung zur Errichtung eines Richard Wagner-Denkmals im Stadtgarten erteilt, das von der deutschen Kolonie und anderen Wagner-Freunden gestiftet werden soll. — Chopin liegt bekanntlich auf dem Père-la-Chaise in Paris begraben. Nun hat der Warschauer Chopin-Verein den Entschluß gefaßt, die Gebeine des großen Tonpoeten nach Warschau zu überführen. Es wird berichtet, daß die russische Regierung sich bisher jedem Plane dieser Art hartnäckig widersetzt habe; dank der Intervention der ersten Sängerin an der St. Petersburger Oper, Adelaide Bolska, die sich bei der russischen Regierung dafür verwandte, sei dieser Widerstand jetzt aber beseitigt. Die Vorarbeiten des Komitees sollen möglichst beschleunigt werden, so daß das Denkmal bereits am 1. März 1909, dem 100. Jahrestage der Geburt Chopins, enthüllt werden kann. Bemerkt sei dazu, daß der Geburtstag Chopins nach neueren Forschungen der 22. Februar 1810 ist. — Ueber die II. Musik-Fachausstellung, die nächstes Jahr in Leipzig in der Zeit vom 3.—15. Juni stattfindet, hat König Friedrich August von Sachsen das Protektorat übernommen.

— Ein Geigenspielapparat. In London ist eine Erfindung aufgetaucht, die „Violinola" benannt, einen mechanischen Geigenspielapparat (wie die diversen Klavierspielapparate) darstellend. Der Bogen ist durch kleine Scheiben ersetzt, die sich an den Saiten reiben, statt der Finger tanzen Nickeltupfer über dem Hals der Violine. — „Schreckliches wird geschehn!"

— Preiserteilung. Wie seinerzeit berichtet, hatte die „Essener Volkszeitung" Preise für das beste Lied auf Essen ausgeschrieben. Den Preis für Männerchor hat nun Joseph Werth aus Bonn, den für eine Singstimme August Bungert gewonnen. Eingelaufen waren 119 Kompositionen.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen. Dem Komponisten Wilhelm Kienzl in Graz ist der Rote Adlerorden vierter Klasse verliehen worden.

— Der Intendant des Weimarer Hoftheaters v. Vignau wird mit Ablauf der Saison zurücktreten. So wird „kurz und bündig" aus Weimar gemeldet. Sein Nachfolger wir Herr v. Schirach. Karl v. Schirach ist der jüngere Bruder des in München lebenden Tonkünstlers Friedrich v. Schirach und soll musikalisch begabt sein. Seit einem Jahre war der frühere Reiteroffizier als Direktionsassistent bei Direktor Martersteig am Kölner Stadttheater tätig. — Die Nachricht vom Weimarer Intendantenwechsel hat völlig überrascht.

— Der Musikforscher Professor Dr. phil. h. c. Emil Bohn, der Leiter des Akademischen Instituts für Kirchenmusik und Begründer und Leiter der historischen Konzerte in Breslau, ist zum ordentlichen Honorarprofessor der Universität Breslau ernannt worden.

— An Stelle des nach Berlin übersiedelnden Hofkapellmeisters Hildebrandt hat der Mannheimer Liederkranz den Leiter der dortigen Hochschule für Musik, Karl Zuschneid, zu seinem Dirigenten gewählt.

— Der städtische Musikverein in Düsseldorf hat Musikdirektor Georg Kramm ersucht, die Leitung des Vereins bis zur Wahl eines neuen Dirigenten zu übernehmen. Im Einverständnis mit Professor Buths hat dieser der Bitte Folge geleistet unter dem ausdrücklichen Vorbehalt, daß er als Kandidat für die Düsseldorfer städtische Musikdirektorenstellung nicht in Betracht komme.

— Edouard Colonne hat in Paris am 23. Juli seinen 70. Geburtstag gefeiert. Colonne hat bekanntlich neben anderen hervorragenden Leistungen auch für deutsche Musik, insbesondere für Wagner, in Frankreich durch die Propaganda der Tat gewirkt. Zu seinem 70. Geburtstag auch unsere deutschen Glückwünsche!

— Lilli Lehmann gedenkt in der kommenden Saison noch ein Gastspiel am Metropolitan-Opernhause in New York zu geben und als Norma, Donna Anna und in anderen Rollen aufzutreten.

— Marie Wittich, die Hochdramatische der Dresdner Oper, wird ihren bisherigen Wirkungskreis nach der nächsten Saison verlassen. Wie es heißt deshalb, weil die Intendanz die verlangte Erhöhung des Gehalts nicht bewilligen wollte.

— Caruso gedenkt eine Gastspieltour von vier Wochen Dauer durch Deutschland zu machen und will damit am 1. Oktober beginnen.

— Die in Karlsruhe zur Kur weilende Adelina Patti ist vom Publikum akklamiert worden, als sie bei offenem Fenster in ihrem Salon sang. Sie trat dann auf den Balkon und sang den versammelten Kurgästen ein Lied vor, das enthusiastisch applaudiert wurde. (Auch als neue wirksame Reklame zu empfehlen!)

* * *

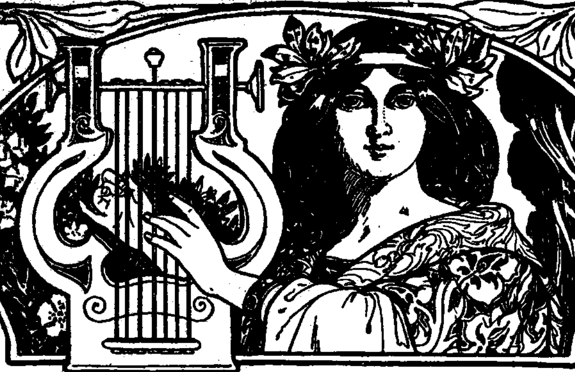
Manuskripte! Trotzdem wir wiederholt schon erklärt haben, daß die meisten in der „Neuen Musik-Zeitung" erscheinenden Artikel auf Veranlassung der Redaktion verfaßt werden und demgemäß Stoff in Hülle und Fülle da ist, trotzdem wir fast in jeder Nummer dringend bitten, uns ohne Anfrage kein Manuskript zu schicken, häufen sich in letzter Zeit die Einsendungen wieder in bedenklicher Weise. Es ist uns unmöglich, unaufgefordert eingehende Arbeiten sogleich zu erledigen. Die Einsender haben sich Verzögerungen selber zuzuschreiben. — Nur bei aktuellen Anlässen bitten wir eine Ausnahme zu machen und uns Berichte u. dergl. ohne Anfragen zukommen zu lassen. **Red. der Neuen Musik-Ztg.**

Schluß der Redaktion am 25. Juli, Ausgabe dieser Nummer am 6. August, der nächsten Nummer am 20. August.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 22.

Stuttgart-Leipzig
20. August 1908.



Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Die Bayreuther Festspiele 1908.

Erster Zyklus.

Von Dr. **Gustav Altmann** (Straßburg).

Zweck und Ziel der Bayreuther Aufführungen besteht wohl, wenn anders ich ihre Idee richtig zu erfassen und auszudrücken vermag, darin, von den Lebenswerken Richard Wagners ein ihr Wesen und ihren Stil vollendet wiedergebendes, im Gesamtaufbau wie in Darstellung der Einzelrollen die Gedanken des Meisters restlos erschöpfendes Bild dem Deutschen sowie dem für deutsche Kunst sich interessierenden ausländischen Kunstfreunde zu liefern. Zu Hütern dieser in gewissem Sinne wohl als „heilig" zu bezeichnenden Tradition war nach ihres Schöpfers Hinscheiden sicherlich in erster Linie die Familie des Verewigten berufen. Weltbekannt strahlt das geniale Wirken der ausgezeichneten Frau, die die Ueberlieferung der Namen Liszt, Wagner, Bülow in sich vereinigt, und die jahrelang die beseelende Kraft des Bayreuther Wirkens gewesen ist, das als ein „Geschäftsunternehmen" zu bezeichnen wohl die verbissensten Gegner heute nicht mehr wagen werden. Vermag doch ein jeder nachzuprüfen, daß bei der Art von Vorbereitung selbst das Ausverkauftsein sämtlicher Vorstellungen, wie es ja seit langem feststehende Erscheinung ist, einen materiellen Gewinn völlig ausschließt. Den künstlerischen Gewinn nun zu wahren, — diese schwierige Aufgabe ruht heuer zum ersten Male, seit Frau Cosimas schwerer Erkrankung, die ihr sogar die bloße Teilnahme an den Aufführungen verbot, voll und ganz auf den Schultern des Wagner-Sohns Siegfried und der von ihm gewonnenen Hilfskräfte, von denen außer den Dirigenten selbst — Hans Richter und Dr. Muck — Frau Reuß-Belce und Musikdirektor Müller als verständnisvolle Interpreten genannt seien. Aufgabe der unparteiischen Kritik ist es nun, abgesehen von der Würdigung der ästhetischen Genüsse, nachzuprüfen, ob und inwieweit das genannte Ziel wirklich in idealer Weise erreicht ist, ob Stil und äußere Anordnung den Kern der Werke getroffen und ob die gewählten Vertreter der Einzelpartien in jeder Hinsicht das denkbar Beste in Nachschaffung ihrer Rollen geleistet haben. Muß man doch oft genug an anderen Kunststätten bald die eine bald die andere Seite des zu Erstrebenden entbehren, bald unzulängliche Kräfte vor den Schwierigkeiten ihrer Aufgabe versagen, bald hervorragende Künstler stilwidrig oder gegeneinander unausgeglichen ein unvollkommenes Gesamtbild zutage fördern sehen. Die Möglichkeit, nach beiden Seiten das Beste zu bieten, liegt in Bayreuth, wohin sich die erlesenste Künstlerschaft der Welt drängt, sicherlich vor; forschen wir, wie weit man dort diese Chancen ausgenutzt hat, und zwar — das habe ich mir nun zum „heiligen" Ziel gemacht, prüfen wir, nicht auf Grund des Renommees sogenannter Autoritäten, berühmter Namen, landläufiger Traditionen, nicht mit jenem kritiklosen, ach so leichten und bequemen Begeisterungsjargon, hinter dessen Phrasen nichts steckt als Klischee und Schablone, und der leider nur zu häufig Bayreuth begleitet und ihm unnennbaren Schaden zufügt, sondern lediglich auf Grund der tatsächlichen Leistungen, mögen sie nun vom jungen Anfänger, oder von der angehimmelten Hofoperndiva herrühren, auf Grund der Ideale, wie sie uns durch langjähriges Studium der Werke des Meisters und durch die seit Jahrzehnten verfolgten Darbietungen der prominentesten Künstler ihres Faches vor der Seele schweben, und scheuen wir uns auch nicht, wo es im Interesse der Sache nötig scheint, dem ersessenem oder verblichenem „Ruhme" die trügerische Schminke vom Gesichte zu wischen: Amicus Plato, magis amica veritas!

Das Programm bestand diesmal aus den beiden „Gralswerken" Lohengrin und Parsifal und sodann der Ringtrilogie. In mehr als vierwöchigen eifrigen Proben hatte man mit den erlesensten Kräften von weit und breit unter Aufbietung des sorgfältigsten Fleißes diese Werke mit der denkbar größten Vollkommenheit einzustudieren sich bemüht, und gerade diese Art von Studium ist es, die Bayreuth so turmhoch über alle sonstigen „Festspielveranstaltungen" erhebt, wo mit ein paar „Verständigungsproben" die zusammengeschneiten „Stars" angebliche „Mustervorstellungen" bieten sollen. Für die Gewissenhaftigkeit, die Sorgfalt, bis ins Kleinste hinein die Ensembles so, wie man sie sich denkt, zusammenzuschmieden, zu schmelzen, auszugleichen und zu vereinigen, kann man gar

nicht genug Worte des Lobes und der Anerkennung finden; der Lohn für diese Mühe bleibt auch nicht aus, und was an Einheitlichkeit und Exaktheit der Tonsprache in Bayreuth geboten wird, das ist tatsächlich etwas Unnachahmliches, einzig in seiner Art Dastehendes, was mit manchem sonstigen Einwand wieder aussöhnt.

Der Mittelpunkt dieser Seite der Sache ist das Orchester: etwa 120 erlesene Künstler verschiedenster Kapellen, unter denen Hamburg, Karlsruhe, Budapest, Hannover, Berlin und Wien die Hauptkontingente stellten, waren zu einer Toneinheit zusammengefügt, die Wirkungen von wahrhaft unsagbarer Pracht herausbrachte. Der ärgste Gegner von Superlativen wird für die erzielten Klangschönheiten keinen Ausdruck als zu weitgehend erklären können, und man wußte nicht, was man mehr bewundern sollte, die Ausgeglichenheit der Streicher selbst bei den zartesten Nuancen, die herrlichen pp der Holzbläser, die sonst als „unmöglich" bezeichnet werden, die Weichheit des Blechs, bei dem man allenfalls die Trompeten als etwas zu spitz bezeichnen könnte; vielleicht benützt man zu enggebaute Instrumente? Ein empfindliches Ohr konnte allenfalls eine unreine Paukenstimmung im Parsifalvorspiel konstatieren. Als gleichwertig untadelhaft ergaben sich die Leistungen des Chores, der ja im Parsifal und besonders im Lohengrin so bedeutsame Rollen spielt. Von dem Berliner Chor und seinem musterhaften Leiter Prof. Rüdel als Grundstock, unterstützt von einer Reihe namhafter solistischer und sonstiger Kräfte, wurden gerade im Lohengrin Effekte erzielt, die jedem Teilnehmer unvergeßlich bleiben werden. Die Vereinigung von Lebendigkeit des Spiels und Wohlklang sowie Nuancenreichtum des Gesangs ergaben Momente von geradezu hinreißender Schönheit und Pracht, die zu schildern die Sprache zu arm ist. Als dritter Faktor reihte sich hieran die Inszenierung, bei der ein ganz besonderes Lob den wunderbaren Beleuchtungszaubern gespendet sein mag; die Art, wie die Lichtverteilung die Stimmung gewisser Szenen begleitete und hob, war wirklich vorbildlich zu nennen und von eindringlichstem, dabei aber nirgends aufdringlichem Charakter. Von den schönen Bühnenbildern sind besonders hervorzuheben die feine Perspektive des ersten Lohengrin-Akts, der sinnvolle Aufbau im zweiten, Klingsors Zaubergarten im Parsifal mit seinem vortrefflich inszenierten Zusammenbruch, die prächtige Rheintiefe, die echt zyklopische Walhalldekoration, ja fast alle „Ring"-Bilder, besonders die Schlußkatastrophe, in allererster Linie aber die ausgezeichnet angelegten Wandeldekorationen im Parsifal sowohl wie im Ring. Daneben aber seien einige Mißgriffe als Unvollkommenheiten auch nicht verschwiegen, vor allem das an innerer Schäbigkeit mit der ärmlichsten Provinzialbühne wetteifernde Brautgemach im Lohengrin! Hat man denn um alles in der Welt nirgendwo ein Verständnis dafür, was man an szenischer Intimität zu dieser süßesten aller Liebesszenen aufbieten muß, daß man überall nur diese armselige Korridordekoration zu sehen bekommt? Im zweiten Akt waren die Fenster der oberen Etage des Pallas perspektivisch viel zu klein geraten. Vortrefflich war dagegen jeweils die Aufstellung des Heerrufers, besonders im zweiten Akt, inmitten der Treppe, die Mannen überragend. Im Parsifal war bei den Aufzügen der Ritter der früher so lächerlich anmutende „Stechschritt" glücklich ausgemerzt; das Glockenintermezzo jedoch hätte eindringlicher wirken können. Warum man das Aufrichten Titurels im Sarge unterließ, wenn es nun einmal vorgeschrieben, weiß ich nicht. Gewisse allzusehr abgezirkelte Massenbewegungen (gleichmäßiges Armheben, Einschwenken usw.) sollte man auch noch ungezwungener gestalten können. Völlig mißraten war im Rheingold der parabolische Regenbogen, der auch von den Göttern, der Vorschrift entgegen, nicht bestiegen wurde — das sollte sich doch wahrlich besser machen lassen! Auch Hundings Gemach war merkwürdig kläglich ausgestattet, und die Mahlszene ganz dem Sinne zuwider inszeniert. Warum blickt Siegmund, der seine tragischen Erzählungen zudem ziemlich buffomäßig-hüpfenden Tones herunterhaspelte, fortwährend in die entgegengesetzte Ecke, statt das Paar anzureden? Diese Art, beim Gespräch sich nicht anzusehen, schien übrigens häufig zur Manier geworden — auch Telramund leistete dem König gegenüber Großes im Rückendrehen, während man Elsa, aller Hofetikette zuwider, wiederholt ganz allein unter den Männern herumstehen ließ. Am erheiterndsten wirkte es, wie die noch unter der Anklage des Brudermords Stehende sich während des Zweikampfs ganz naiv — neben den König hinsetzte. Solche Regietorheiten sind wahrhaft unbegreiflich. Ferner muß das Essen im ersten Walküren-Akte doch durch Gerätschaften, Speisen und etliche Bewegungen wenigstens angedeutet werden — das vorgeführte Hungertrio wirkt völlig sinnlos. Wenn Sieglinde sagt: „Dort haftet schweigend das Schwert", soll sie wohl auch darauf deuten, nicht aber ihm den Rücken wenden. Für falsch halte ich es auch, beim ersten Aktschluß das Wälsungenpaar sofort ins Freie gehen zu lassen: Warum läßt Wagner den Vorhang ausdrücklich „schnell" fallen, während Siegmund die Geliebte mit wütender Liebesinbrunst an sich zieht — „so blühe denn, Wälsungenblut" — aber auf dem Lager und nicht ambulant in der Gewitterfeuchtigkeit! Nicht besonders imposant war auch der Feuerzauber. Im „Siegfried" hat sich der Meister Mimes Amboß sicherlich — wie aus verschiedenen Aeußerungen hervorgeht — anders, breiter, größer und mit Sitz gedacht. In vielen Szenen sah man auch die nackten Bühnendielen viel zu viel. Wotan spazierte stets zweiäugig herum — gewiß nicht im Sinne Wagners. Vielfach waren die Kostüme nicht sinngemäß: Kundry und die Blumenmädchen, desgleichen die Rheintöchter hatten „viel zu viel an" — sollte da altjüngferliche Prüderie die Ursache sein? — Das wäre doch recht wenig angebracht. Recht unwahrscheinlich wirkte auch Siegfrieds Jagdkostüm in der „Götterdämmerung" (dritter Akt): Ein großer Schwanenhelm à la Lohengrin, ein eherner Panzer, der sogar seine Ermordung unmöglich gemacht hätte, ein schwerer roter Mantel — so geht niemand auf die Jagd! Sodann möge man sich einmal von einem Sachverständigen zeigen lassen, wie ein Körper auf eine Bahre geladen und bergauf getragen wird: Nicht mit dem Kopf nach unten und von allen 4 Trägern auf der Achsel — das ist direkt unsinnig! Ebenso unschön sieht es aus, wenn Brünnhilde in der letzten Szene mit grauem Umschlagtuch ankommt, statt einfach in weißem Gewand. Warum eine mutige Jägerin und Reiterin, wie Frau Gulbranson sein soll, sich nicht (wenn nicht anders, so mit etwas Hilfe!) auf das Roß Grane schwingen und in Siegfrieds Scheiterhaufen sprengen kann, wie ich es einst von Therese Vogl in München gesehen, begreife ich auch nicht. Das gemütliche Abführen des Gauls in die Kulissen wirkt höchst kläglich. Daß ferner das Schlußbild der Götterdämmerung die Symbolik klar zum Ausdruck brächte, könnte man nicht behaupten. Ob das Häuflein Gestalten im Hintergrund Menschen, alte oder neue Götter darstellen soll, weiß man nicht. Ueberhaupt ist es befremdlich, daß Wagner, der sonst so viele Längen, Ueberflüssigkeiten und Wiederholungen im Ring sich gestattet, den Schluß, der die Symbolik des Ganzen lösen soll, so summarisch und unbefriedigend behandelt hat. — Ich habe all diese Kleinigkeiten — neben der Anerkennung des vielen Schönen und Herrlichen in Regie und Dekoration — absichtlich erwähnt, um darzutun, daß in vielen Stücken doch auch hier jene bekannte, allmählich zum Schlendrian führende Routine und verkehrte Traditionsanbetung besteht, und zu wenig selbständig gedacht wird; ich würde mich freuen, wenn meine Bemerkungen nachgeprüft würden, und wenigstens den Anstoß gäben, daß man denkend und den vom Meister vorgeschriebenen Sinn beherzigend auch an diese anscheinenden Aeußerlichkeiten herangeht, die doch teilweise sinnstörend wirken. Außerdem: In der Kunst gibt es keine Kleinigkeiten, namentlich in Bayreuth, und jeder Zug soll seine Bedeutung, Wichtigkeit und Richtigkeit haben! — —

Ich komme nun zur Hauptsache, zur Besetzung der Solorollen, und da kann ich nach dem Gesamteindruck und wie ich auch im einzelnen sogleich erweisen werde, die Bemerkung nicht verhehlen, daß mir diese Besetzungen nicht durchweg nach dem Prinzip: „Jeder Rolle die denkbar beste und namentlich

individuellste Vertretung" erfolgt zu sein scheinen, sondern nach allerhand persönlichen Beeinflussungen und Rücksichten, die nicht immer künstlerischen Ursprungs sind. Das gilt vor allem vom Lohengrin. Die Titelrolle war allerdings mit dem Dresdner von Bary recht gut besetzt. Wenn er auch im piano leicht etwas klanglos und nasal wird, so bot sein weiches, mehr lyrisches Organ mit seiner leichten Höhe, die nichts weniger als baritonal klingt, eine recht sinngemäße Verkörperung des lichten Gralsritters — der aber trotz seiner Mystik den Gegner mit einem Schwertstreich, nicht durch bloßes Erheben der Waffe niederzustrecken hat, sonst hat die Kampfszene (auch musikalisch-thematisch!) gar keinen Sinn. — Aber schon der Vertreter König Heinrichs (Allen Hinckley, ein Amerikaner — ich möchte wissen, was Meister Richard zu dem Ausländerkult seiner Epigonen gesagt hätte?!) war an Gestalt wie Aussprache trotz seiner schönen Stimme kein idealer Vertreter der königlichen Heldengestalt — der auch, wie auf jeder Provinzbühne, seine markige Ansprache im letzten Akt viel zu rasch und teilnahmlos herunterleierte. Schon die wuchtige Blechbegleitung sollte dem Dirigenten hier den nötigen Hinweis geben; aber ich habe überhaupt die Beobachtung gemacht, daß die traditionelle berühmte „Breite der Bayreuther Tempi" der alles nivellierenden Nervosität unserer Tage bedenklich zu weichen beginnt. Das zeigte sich namentlich im „Ring" unter Hans Richter, der ganz merkwürdige Beschleunigungen vorlegte, und so z. B. den ersten Walkürenakt, von dem wuchtig sein sollenden Gewitter an, das eindruckslos verpuffte, um seine tragische Stimmung (in der ersten Hälfte) brachte. Beim zweiten Aktschluß „Siegfried" kamen die Instrumente kaum noch mit; der erste Götterdämmerungsakt brauchte etwa ¼ Stunde weniger als in früheren Jahren usw.! Auch die Tonstärke des Orchesters war nicht immer richtig geregelt; wenn trotz der Versenkung selbst die mächtigsten Stimmen stellenweise gedeckt wurden, so ist das sicher kein gutes Zeichen. Und man bedenke, daß mit solchem Material auch der mittelmäßigste Dirigent Großartiges hervorzubringen vermöchte. Am besten traf Dr. Muck den Stil (im Parsifal), auch Siegfried Wagner führte im Lohengrin — bis auf einige Uebereilungen in den Telramundszenen — den Stab mit sicherer Ueberlegung. Besonders schön gelang die weihevolle Größe des Vorspiels in sehr ruhigem Tempo; wie aber kann man so wenig Geschmack besitzen, um dieses, doch gewiß völlig für sich dastehende, mystisch verklingende Tonstück pausenlos sofort in die derbe Realistik des ersten Aktbeginns übergehen zu lassen??

Doch kehren wir zur Lohengrin-Besetzung zurück. Als völlig „fehl am Ort" erwies sich ein Herr Dawison, der den Telramund nicht als den zwar irregeleiteten, aber doch ritterlichen Helden, sondern als ein Mittelding zwischen einem Seeräuber und einem Börsenmakler darstellte, in fahrigem Spiel und mit viel zu weicher, keineswegs heldenhafter Stimme. Auch die Ortrud entsprach nicht dem Ideal, vor allem weil man sie wieder einmal gänzlich verkehrterweise mit einer Altistin besetzt hatte. Die Ortrud ist, das kann nicht oft genug betont werden, eine Rolle für die hochdramatische Sopranistin! Allerdings will die Vertreterin, Edythe Walker, in dies Fach „übergehen", eine neuerdings bei Mezzosopranistinnen bezw. Altistinnen, aus recht äußerlichen Gründen ziemlich häufige Erscheinung, die von der Kritik allerorts viel nachdrücklicher bekämpft werden sollte (s. Frau Preuse-Matzenauer usw.). Hat man schon einmal einen Bassisten „ins Tenorfach übergehen" sehen? Das Resultat ist Forcierung der nicht vorhandenen hohen Töne, so daß gerade die Höhepunkte zu häßlichem Gekreisch ausarten und die betreffenden Stimmen nach wenigen Jahren ruiniert sind. Frau Fleischer-Edel ist eine vortreffliche Sängerin, aber mit der Schärfe ihrer Höhe und in ihrer ganzen darstellerischen und gesanglichen Individualität sicherlich keine ideale Elsa, die sie eben viel zu wenig weich und poetisch, sondern massiv und heroisch auffaßt. Also das Resultat: Vier der Hauptrollen mit nicht dem Charakter entsprechenden Persönlichkeiten besetzt — wo man die Auswahl unter einem halben Dutzend besserer hatte! Das Bayreuther Werk sollte zu hoch stehen, um etwa mit irgendwelchem Persönlichkeitskult verquickt zu werden, gegen den vom Standpunkt der Kunst öffentlich Protest erhoben werden müßte. Der Unmut, namentlich über die völlig verfehlte Telramund-Besetzung, war auch ziemlich allgemein, und wurde nur durch die erwähnten Prachtleistungen von Chor und Orchester beschwichtigt. Wie aber hätte die Vorstellung dastehen können, wenn auch die Solisten alle richtig am Platze gewesen wären? — Auf gleicher Stufe steht auch die Bevorzugung, die z. B. der Frau v. Kraus-Osborne zuteil wird. Es ist sonst nur an kleinsten „Provinzbühnen" oder als Notbehelf üblich, dasselbe Mitglied mehrere Rollen in einem Stück spielen zu lassen. In Bayreuth jedoch muß Frau v. Kraus in der Götterdämmerung drei, sage und schreibe drei verschiedene Rollen gleichzeitig singen: Norne, Rheintochter und Waltraute, wobei für die letztere, eine hohe Mezzosopranpartie, ihr bereits etwas scharf und weniger schmelzreich werdender Alt als ziemlich ungeeignet sich erwies und manche hohe Töne verdarb — während Dutzende erstklassiger Künstlerinnen beschäftigungslos beiseite stehen mußten! Auch hier persönliche, nicht künstlerische Bevorzugung! Solche Sachen können stark verstimmen und sind Bayreuths wahrhaftig nicht würdig. Sodann war die entzückende Berliner Koloratursängerin Frida Hempel wohl eine ganz hervorragende Rheintochter (auch erstes Blumenmädchen im Parsifal) und ein ebensolches „Waldvögelein", unbegreiflich ist es jedoch, wie man ihrer goldhellen Stimme — eine düstere Norne anvertrauen konnte! Ziemlich stark enttäuschte ferner Hermine Kittel aus Wien als Erda, deren Stimme bereits stark zu tremolieren beginnt und keineswegs sehr groß ist. Geradeso wie man mit klassischem Erfolg den Konzertsänger Felix v. Kraus als Gurnemanz hinausstellt, sollte man auch die Erda einer geeigneten Konzertaltistin mit großer, fester Stimme übertragen, und sich nicht auf den zweifelhaften Ruhm einer schon über den Zenit hinausgelangten „Hofopernsängerin" verlassen. Unzulänglich war auch der Donar eines Herrn Schützendorf, für den man in dem vortrefflichen Heerrufer aus Lohengrin — Herrn Geise-Winkel aus Wiesbaden — einen prädestinierten Vertreter gehabt hätte. Herr Dawison, ebenfalls, wie es scheint, ein „Liebling" des Hauses Wagner, vermochte den Alberich ebensowenig zu erschöpfen, wie den Telramund: die dämonische Wucht und Klangfarbe fehlte, und das gleiche gilt auch von dem Albensohn Hagen, für den Herr Mayr (Wien) zu weich und „freundlich" geraten war. Daß die dunkle Tenorpartie des Siegmund durch die helle Stimme des H. v. Bary nicht gut vertreten war, habe ich schon erwähnt. Nicht zum Vorteil aber gereichte es wiederum, den Dank an Frau Reuß-Belce für ihre repetitorische Unterstützung dadurch abzustatten, daß man ihrer doch schon erheblich ausgesungenen Stimme die Fricka anvertraute — so etwas dürfte nicht vorkommen! Zum Schluß der negativen Erfolge muß ich endlich noch von der Enttäuschung berichten, die der vielgepriesene Alois Burgstaller als Siegfried der Mehrzahl der nicht durch die Reklame hypnotisierten Zuhörer bereitete. Abgesehen von dem wenig ausdrucksvollen Gesichtsschnitt des anscheinend auch nicht mehr sehr jugendlichen Sängers genügt das Volumen der Stimme keineswegs den Anforderungen des Festspielhauses und vermochte nur an ganz wenigen Stellen wirklich den heldenhaften Klang herzugeben, den der lichte Recke durchweg entfalten soll. Die ziemlich tonlose Art, wie er mit den Schmiedeliedern sich abfand, allerhand hohen Noten ausweichend, stach bedeutend gegen den leuchtenden Klang eines Ernst Kraus und anderer in dieser Rolle ab.

Diese Solistenangelegenheiten sind es, die den dunkleren Revers der sonst so leuchtenden Bayreuther Medaille bilden und kein schönes Licht — entweder auf das künstlerische Verständnis, speziell die Fähigkeit, Stimmen bezw. Individualitäten zu beurteilen, oder auf die Unabhängigkeit von außerkünstlerischen Erwägungen, von persönlichem Protektionismus — werfen. So gern und aufrichtig ich Siegfried Wagner die Anerkennung als vielfach vortrefflicher Regisseur, als fähiger Dirigent und als unermüdlich-tätiger Arbeiter am Gesamtwerk zolle, und gegen vielfache Unterschätzungen ihn verteidigen möchte, ebenso

energisch möchte ich ihm zurufen: „Siegfried, werde hart!" — Er mache sich frei von all den persönlichen Beeinflussungen „guter Freunde" usw. und wähle streng nur und ausschließlich nach der künstlerischen Eigenart die Vertreter der Rollen. Sonst könnte es geschehen, daß der Nimbus Bayreuths erbleicht, und einmal erloschen, wird ihn niemand wieder erwecken. Der Sohn, „der Erbe", besinne sich seiner höheren Pflichten gegen das ideale Werk seines Vaters. Nur dann wird Bayreuth bleiben was es war, und leisten was es kann, und was es auch diesmal wieder an so vielen Punkten gezeigt hat. Denn nun, nachdem ich dem berechtigten Unmut über die vermeidbaren Verfehltheiten im vorstehenden Luft gemacht habe, freut es mich um so mehr, über eine stattliche Reihe anderer Mitwirkenden Worte begeisterten Lobs sagen zu können.

Diese mögen zunächst einmal der Parsifalvorstellung als Ganzem gelten. Hier hatte glücklicherweise in der Solobesetzung Bayreuths guter Geist obgesiegt, so daß, abgesehen vielleicht von H. Whitehill, dessen anscheinend auch überschätzte Stimme als Amfortas besonders im I. Akt etwas trocken und nicht besonders ergreifend klang, das Vermächtnis Wagners in einer Schönheit und Weihe herauskam, wie es wohl selten noch in Bayreuth erhört ist. Außer den schon erwähnten allgemeinen Faktoren war es solistisch an erster Stelle Felix v. Kraus, der als Gurnemanz eine gesangliche Meisterleistung bot, die ihm vielleicht kein Lebender nachmacht. Ferner glänzte Burrian in der Titelrolle durch die Leuchtkraft seines durchdringenden und doch edel gefärbten Tenors, Frau Leffler-Burkhart war eine unübertreffliche Kundry, Herr Berger (der nur vor etwas stoßender Tongebung sich hüten muß!) ein charakteristischer Klingsor, Braun ein vorzüglicher Titurel, und der Reigen der Blumenmädchen, ein Chor erlesenster Solostimmen, war von zauberhafter Wirkung. Die wenigen aber wichtigen und schwierigen Töne der Stimme aus der Höhe sang Frl. Hermann (Straßburg) sehr wirkungsvoll und die Gralschöre gelangen gleichfalls trefflich. Kurz, das Ganze war von ergreifender Schönheit, und ebenso wurden im „Ring" eine Anzahl Rollen mit hervorragendem Erfolg wiedergegeben. Dahin zähle ich in überragender Weise die Brünnhilde der Frau Gulbranson, der ich mit gewissen Bedenken entgegensah, die jedoch aufs glänzendste zerstreut wurden. Eine Stimme von der Größe und Pracht, dabei Wärme, Weichheit und Leichtigkeit wird man — ganz abgesehen von den darstellerischen Vorzügen — kaum wieder irgendwo hören, und angesichts solcher Qualitäten verstummt auch der Protest gegen das Ausländertum. Ihr zu lauschen war ein seltener Kunstgenuß, und würdig ihr zur Seite stand der Wotan von Hans Soomer (Leipzig), der ebenfalls wenige seinesgleichen haben wird. Durch dies Paar — im Verein mit der trefflichen Sieglinde von Frau Leffler — standen der II. und III. Walkürenakt auf einer selten erreichten Höhe! — Zu erwähnen sind sonst noch aus dem Rheingold der überaus charakteristische Loge des Herrn Briesemeister, der namentlich die Ironie des Flammengottes überzeugend zum Ausdruck brachte, der Mime von Hans Breuer, der nicht nur krächzte, sondern auch sang, wie überhaupt der „Sprechgesang" im üblen Sinne des Wortes in Bayreuth gar nicht kultiviert, sondern jede Rolle auch wirklich gesungen wird, die kleine Rolle der Freia (Frau Hafgren-Waag mit lieblichem Sopran), die wuchtigen Riesen (Corvinus und Braun) und die vorzüglichen Rheintöchter (Hempel, Alten und Kraus), sowie der Froh des Herrn Hadwiger, der als Parsifal alternieren soll, und dafür ein jugendfrisches, vielleicht etwas gaumig gefärbtes Organ mitbringt. Es sei noch daran erinnert, daß in den Lohengrin der Franzose Dalmorès mit v. Bary sich teilen wird; ich hörte den Sänger bereits in Straßburg und muß gestehen, daß er die ihm sonst fremde deutsche Sprache überraschend gut meistert und mit seiner wahrhaft glänzenden, leichten Höhe wahrscheinlich auch in Bayreuth einen vollen Erfolg erzielen wird. — Ein Glanzpunkt war in der Walküre — nach dem matten I. Akt — noch die große Walkürenszene, mit 8 ersten Solistinnen besetzt und korrekt einstudiert — von packender Wirkung! Das Gibichungenpaar war bei Herrn Berger und Frau Rüsche-Endorf, der sympathischen Hannoveraner Primadonna, in guten Händen, als 2. und 3. Norne waren Hermine Kittel und Frau v. Kraus wohl am Platze und der Männerchor des gewaltigen und erschütternden Werkes trug zur Gesamtwirkung wesentlich bei.

So waren es im ganzen eine Reihe großartiger und gewaltiger Eindrücke, die der Hörer des ersten Festspielzyklus mit sich nehmen konnte, mochte auch durch die erwähnten Regieunvollkommenheiten und namentlich die Besetzungsmißgriffe diese oder jene leichte Trübung sich mit eingeschlichen haben. Vorläufig steht Bayreuth trotz alledem noch hoch über den Saisonblühnen, auch den sogenannten Festspielen und „Musteraufführungen" gewisser anderer Theater, die die Stimmung und Einheitlichkeit, die Genauigkeit, Treue und Stilgröße der Wagner-Stadt doch nicht nachmachen können!

Möge man nur von den gerügten persönlichen Treibereien sich frei zu machen wissen und in den Rollenbesetzungen keine anderen als künstlerische Erwägungen dulden. Dann werden in absehbarer Zeit die Bayreuther Festspiele für ihren fest begründeten Ruf nicht zu fürchten brauchen, und jeder ernste Musikfreund wird gerne von Zeit zu Zeit wieder hinpilgern — diesmal überwog übrigens das deutsche Element unter der Hörerschaft —, um in dem klaren Born idealer deutscher Kunst ein stärkendes Reinigungsbad zu nehmen gegen den artistischen Kleinkram, in den unsere Zeit „ihre" Kunst allmählich hat auswachsen lassen, und demgegenüber die ethische Größe, das aufwärtsstrebende Wollen des genialen Meisters als erhabene Richtsäule von unsterblichem Werte erscheint! —

Die dissonierenden Akkorde der dritten Stufe in Moll.

Von **M. Koch**, Königlicher Musikdirektor in Stuttgart.

1. Der III in Moll.

Grundform: . . . . aIII

Erste Umkehrung oder Sextakkord: . . . . III_1

Zweite Umkehrung oder Quartsextakkord: . . III_2

Die Terz ist im Akkord das Herz. Ihr entspringt das das Grundwesen bestimmende Element des Starken, Unbedingten oder das Element des Schwachen, Bedingten. In der Terz wurzelt der Dualismus der Dur- und Mollharmonien. Die milde Wärme der reinen Quinte verleiht dem gefühlten Klangbild des Dur- und des Mollklanges einen angenehmen Schmelz. Die übermäßige Quinte über der Durterz dagegen vergegenwärtigt einen Gefühlszustand des Gespannten, Ueberhitzten, übermäßig Geschwellten; im verminderten Dreiklang, der wie im aVII und aII die verminderte Quinte mit der Mollterz verbindet, verkörpert sich eine Depression des Gemüts. Dort ein Zuviel, hier ein Zuwenig; der Schmelz ist verschwunden. Beidemal wird eine physische Erschütterung angezeigt, die näher zu präzisieren Sache des der Musik als Gefühlssprache mächtigen Tonsetzers ist.

Der übermäßige Dreiklang gehört als diatonisches Klanggebilde der Mollharmonik an. Der erhöhte Leitton wird im III zur dissonierenden Quinte, die mit zwingender Energie aufwärts treibt. Verdoppelungsfähig sind nur Grundton und Terz. Der Auflösungston unseres aIII (s. oben) ist a, der am natürlichsten als Terz des VI, zu welchem der III im dominantischen Verhältnis steht, eingeführt wird. Aber auch

in den Grundton des I, die Quinte des IV und $\overset{7}{IV}$, die Septime des $\overset{7}{II}$ kann die übermäßige Quinte befriedigend fortgeführt werden. Beispiele:

a III VI VI_2 VI_1 $\overset{7}{VI}$ I_1

II_1 $\overset{7}{IV}_1$ $\overset{7}{II}$ $\overset{7}{II}_2$

Die Einführung der Quinte des III erfolgt stufenweise vom I_1, I, VI_2, VI und VI_1 aus, z. B.:

Sodann wird die Quinte durch einen konsonierenden oder dissonierenden Dominantakkord vorbereitet, z. B.

V $\overset{7}{V}_2$ VII_1 $\overset{7}{VII}_1$

Sprungweise Einführung der Quinte:

Folgende Verbindungen über Einführung und Auflösung der Umkehrungsformate III_1 und III_2 sind vom Schüler noch durch weitere Beispiele zu vermehren:

VI III_1 I

V

IV $\overset{7}{II}_1$

III_2

In folgenden Fällen ist nicht gis dissonant, sondern der Vorhalt c:

Musterbeispiele:

Satz:

Periode:
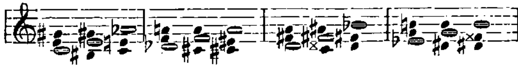
Aufgabe. Komponiere in allen Molltonarten Sätze und Perioden zu den aufgeführten Verbindungen.

* * *

Der übermäßige Dreiklang ist ein vorzügliches Modulationsmittel; er darf darum nicht flüchtig behandelt werden. Aus den nachstehenden enharmonischen Versetzungen erhellt, daß es insgesamt nur vier dieser Klänge gibt.
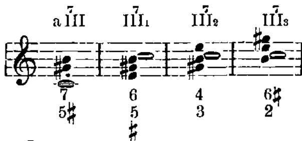
a cis f — b d fis — h dis g — c e gis

III III₁ III₂ — III III₁ III₂ — III III₁ III₂ — III III₁ III₂
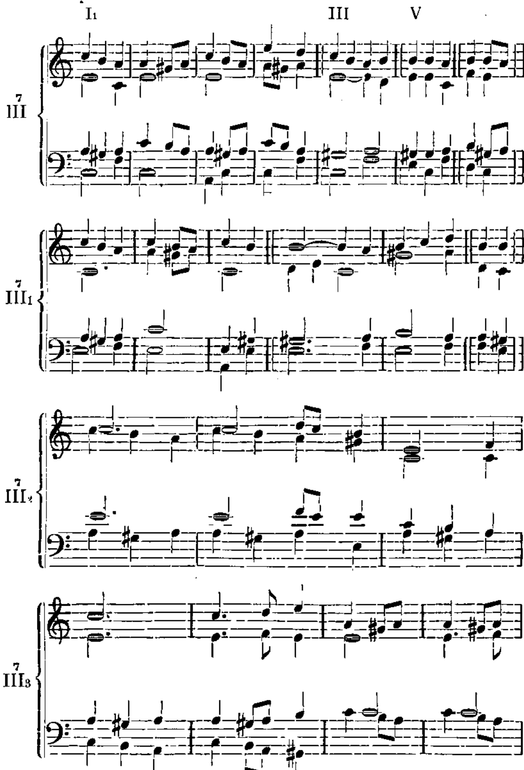


Auf jeden Klang kommen mithin 3 Molltonarten.

2. Der $\overset{7}{\text{III}}$ in Moll.
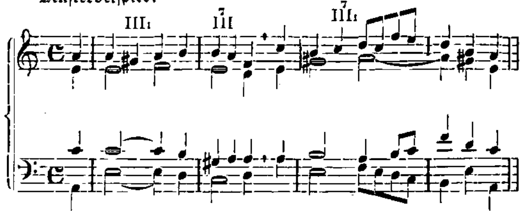


An dem $\overset{7}{\text{III}}$, der zwei der schärfsten Dissonanzen, eine übermäßige Quinte und eine große (harte) Septime in sich vereinigt, besitzt das Mollgeschlecht ein Klangbild von schroffster, schneidendster Wirkung, das bei häufiger Verwendung einem Tonsatz den Charakter des Peinlichen, Gequälten, Absichtlichen verleiht.

Die **Einführung** übernehmen Dreiklangsgestaltungen der ersten und dritten Stufe, konsonierende und dissonierende Dominantakkorde, manchmal auch Akkorde der zweiten Stufe. **Auflösungsakkorde** bieten außer der eine Quinte tiefer liegenden sechsten Stufe, die erste und vierte Stufe (IV₁ besonders in Oktavlage gut). Beispiele:



Musterbeispiel:



Regers Choralphantasien für die Orgel.

Ein Wort zu ihrer Popularisierung.

Von Dr. **Roderich von Mojsisovics.**

Die altehrwürdige Orgel, welche, in ihren Uranfängen älter als die christliche Kirche, die ganze Entwicklung der Kirchenbaukunst und die (Wieder-)Entdeckung der Harmonie nicht nur miterlebte, sondern zum Teile auch mitbeeinflußte, hat seit dem größten Meister der Orgelkomposition, dem ersten Romantiker unserer Kunst*, **Johann Sebastian Bach**, in den letzten 140 Jahren sehr im Hintergrunde des Interesses gestanden, indem eben Bachs Werke vergessen waren, und die zeitgenössische Produktion bis auf verschwindend wenige Ausnahmen (Franz Liszt, Julius Reubke) derartig unbedeutend war, daß, zumal da die anderen Gebiete der musikalischen Literatur durch glänzende Vertreter das Hauptinteresse absorbierten, auch die allgemeine Aufmerksamkeit mehr von der Orgel ab- als ihr zugewendet wurde. Es fand sich daher für eine in der Orgelliteratur neu auftretende Erscheinung ein äußerst günstiger Boden bereitet, da die neueren Kompositionen nicht im geringsten mit einer bedeutenden Erscheinung in Konkurrenz treten konnten. Es wird zwar manchen ketzerisch erscheinen, Mendelssohns und Rheinbergers in seligem Frieden ruhende, hier und da noch auf der Schulbank geschmackverderbend wirkende Orgelkompositionen so rundwegs abgetan zu sehen. Es läßt sich aber — Mendelssohn steht in diesem Duumvirat entschieden **bedeutend höher** — bei einigermaßen objektiver Betrachtung die Tatsache nicht leugnen, daß beiden Komponisten zwar die Fähigkeit, Fugen aus dem Aermel zu schütteln (besonders Rheinberger pflegte diese Tätigkeit als „tägliche Beschäftigung" ** mit Eifer zu betreiben) gewiß nicht abzusprechen ist, daß aber auch beide das eigenste Wesen der Polyphonie, das **wirkliche Leben** der einzelnen Stimmen, nicht erkannt hatten. Eher noch Mendelssohn! — Im **allgemeinen** gesprochen: Wenn jemand eine Fuge noch so virtuos hinzuschreiben imstande ist, ist das für mich nicht einmal der Beweis, daß der Betreffende „musikalisch" sei, da derartige Rechenexempel lediglich auf Verstandestätigkeit beruhen, somit mit dem eigensten Wesen der Kunst **nichts** zu tun haben. Man denke nur an die rein mechanischen Rezepte, die das zum Leidwesen aller ernststrebenden Theorielehrer noch immer so verbreitete Lehrbuch von E. Fr. Richter gibt***. — Und um auf Rheinberger zurückzukommen, das Beste an seinen Orgelwerken sind noch immer die Fugen, die, lägen ihnen belangvollere Gedanken zugrunde, künstlerischen Wert am ehesten beanspruchen könnten. Die anderen Stücke seiner einst viel gespielten Orgelsonaten sind zwar geschickt orgelmäßig gesetzt, sie „klingen", aber damit erschöpft sich auch völlig die Anerkennung, die man als objektiver Richter ihnen zusprechen kann. Besonders die mehr in der Kantilene gehaltenen Partien sind von einer Weichlichkeit, Saft- und Kraftlosigkeit, die zu dem ganzen, mehr herben Charakter

* Vergl. darüber **Friedrich v. Hauseggers** Schriften.

** Vergl. Wilhelm Kienzls „Miscellen". Leipzig, Matthes 1886.

*** Ueber ein neues, den Erfordernissen der modernen Pädagogik absolut entsprechendes theoretisches Unterrichtssystem, das den genialen Weimaraner Pädagogen E. W. **Degner** zum Schöpfer hat, behalte ich mir einen Bericht vor.

der Orgel, zu der diesem Instrumente innewohnenden Romantik in sehr verkehrtem Verhältnisse steht. —

Doch lag es in der Natur der Kunstentwicklung, daß das Interesse für die Orgel doch wieder in irgend einer Weise angefacht werden würde. Es vollzieht sich ein derartiger Prozeß gewissermaßen von selbst; er tritt, wie in der physischen Welt, ganz unbewußt, oder vielmehr ganz unbeachtet ein, und dieses Wechselspiel, ein ewiges Hin- und Herwogen, welches, analog wie in der Profanwelt die Beziehungen von Nachfrage und Angebot, die Kunstentwicklung bald in diese, bald in jene Richtung weist, hat die größten Ereignisse unserer Kunstentwicklung vorbereitet.

Was für das moderne Lied Hugo Wolf geworden, ist für die Orgel Max Reger.

Aus der großen Zahl seiner Orgelwerke heben sich, monumentalen Grundpfeilern vergleichbar, seine Choralphantasien hervor. Sie sind in ihrer Art einzigartige Erscheinungen der musikalischen Weltliteratur. Fragen wir nach ihrer künstlerischen Tendenz, so finden wir in ihnen eine Art Programmmusik. Jedoch in sehr „populärer" Form, da die allbekannten Choralmelodien dem Sinne des — wenigstens allen bekannt sein sollenden — Choraltextes gemäß musikalisch ausgedeutet, illustriert werden. Der Komponist geht in dieser Hinsicht ziemlich weit, indem er den Choraltext den betreffenden Strophen direkt unterlegt (und in die Orgelstimme einträgt). Für musikalisch minder gebildete Hörer ergibt sich nun freilich oft der Fall, daß sie in der reich verschlungenen Polyphonie den Choral nicht erkennen, oder auch nicht wissen, wann eine neue Strophe beginnt (des oft ausgedehnten Zwischenspiels halber). Anderseits wirkt an solchen Stellen — ich denke auch für musikalisch Mindergebildete — der Stimmungsausdruck, die charakteristische, oft frappierend drastische Tonsprache mit elementarer Macht. Wir haben hier also wohl eine neue Gattung Programmmusik vor uns, die aber den einen unleugbaren Vorzug hat: verständlich zu sein. In meiner Arbeit „Max Regers Orgelwerke. (Eine Analyse sämtlicher im Druck erschienener Orgelwerke des Komponisten)"* habe ich die Anregung ausgesprochen, die Regerschen Choralphantasien im evangelischen Gottesdienste zu verwenden. So schön nämlich — in der Theorie — die Idee des Gemeindegesangs ist — so unschön wirkt er (leider) nur zu oft in der Praxis. Denn innigster Glaubenseifer kann mangelnde Gesangsfähigkeiten nicht ersetzen und es ist — für musikalische Ohren — oft zu viel, was von einem in dieser Hinsicht an christlicher Nächstenliebe gefordert wird. Bin ich schon deshalb sehr für reichlichere Verwendung von Motettenmusik, die doch zumeist von einem geschulten Chore gebracht wird, so denke ich, daß die gelegentliche Vorführung solcher größerer Orgelwerke, die noch dazu mit dem Bibelwort des Festtages in Beziehung stehen, doch einmal versucht werden könnte. Ich glaube, daß dies der modernen Umgestaltung unserer Gottesdienste nur entsprechen würde; dem Einwurfe des „Konzertmäßigen" wird durch die Art der Werke — ich meine den darin enthaltenen Choral — begegnet. — Wenden wir uns nun den Choralphantasien, es sind im ganzen sieben, zu, so möchte ich gleich bemerken, daß wir in ihnen die ersten zwei Phasen der Entwicklung unseres Komponisten verkörpert sehen. Während op. 27 und op. 30 noch der ersten, auf Bach und auf Brahms fußenden Schaffensperiode Regers angehören, finden wir uns in den übrigen 5 Phantasien den Hauptwerken seiner zweiten Schaffensperiode gegenüber. Besehen wir uns nun die einzelnen Werke näher.

Nr. 1. Phantasie über „Ein' feste Burg ist unser Gott" op. 27. In kontrapunktischer wie harmonischer Faktur noch ziemlich einfach gehalten — nämlich im Verhältnisse zu Regers späteren Werken — wirkt sie durch die elementare Wucht des Ausdruckes, wie nicht minder durch ihre Stimmung. Die ersten zwei Strophen sind durch den in sieben Abschnitte zerlegten akkordlich gehaltenen Choral, welcher beständig die Tonart der großen Untermediante (B dur; D dur ist die Haupttonart) erstrebt, zu einem größeren Ganzen vereint. Da die polyphonen Begleitstimmen in diesen Strophen rhythmisch einfach (Sechzehntel in der ersten, Achtel z. T. in der zweiten Strophe) gehalten sind, so hat der Komponist durch ebengenannte Themeneintritte, die in der Oberstimme liegen — während sonst der Choral im Tenor bezw. im Basse gelegen ist — in moderner Weise eine höhere Einheitlichkeit geschaffen. Auf die harmonietechnisch interessanten Trugschlußwendungen, die durch diese plötzlichen Einsätze hervorgerufen werden, hier näher einzugehen, wäre der Absicht dieser Zeilen, durchaus populär zu bleiben, zuwiderlaufend. Interessenten kann ich daher nur auf meine obengenannte Analyse, die alle harmonischen Kuriosa der Orgelwerke Regers einer Erklärung zu unterziehen versucht, verweisen. — Großartig ist die Plastik des Komponisten bei den Worten: „Und wenn die Welt voll Teufel wär'," — ich glaube bei dieser Stelle muß selbst der musikalisch Mindergebildete, vorausgesetzt, daß er den Choraltext kennt, die Zugehörigkeit des Textes erkennen. Auf dieses harmonische Meisterstück türmt Reger in der folgenden (vierten) Strophe ein polyphones. Die Einsätze des Cantus firmus erscheinen hie und da in Engführung. Ein siegreiches Maestoso bei den Textworten: „Das Reich muß uns doch bleiben" leitet eine melodische Weiterbildung des Chorales in weihevollen Akkorden ein, die durch die modern erweiterte Plagalkadenz ihren wirkungsvollen Abschluß findet. —

Betonen muß ich noch, daß Reger alle kadenzierenden Schlüsse geflissentlich vermeidet; die symphonisch gehaltenen Zwischenspiele setzen unmerklich ein und führen den neuen Themaeintritt, den sie in wirkungsvoller Weise irgendwie vorbereiten, herbei. So sehr Reger eine durchaus der absoluten Musik zugekehrte Natur ist, so kann man doch nicht diese Choralphantasien als rein absolute Musik bezeichnen. Daß sie aber eben im Volke, im Volksliede — der Choral ist doch ein geistliches Volkslied — wurzeln, ist das gesunde an ihnen. Beim Hören würde gewiß der geistvolle Kölner Musikschriftsteller Prof. Dr. Otto Klauwell, der in seinem jüngst erschienenen Buche „Studien und Erinnerungen"* einen zum Teil sehr gerechtfertigten Feldzug gegen die Programmusik unternommen, die Regerschen Choralphantasien den Verbindungsformen der Musik anreihen. Der Artikel ist übrigens sehr beherzigenswert, selbst wenn man nicht alles unterschreibt.

Nr. 2. Phantasie über „Freu' dich sehr, o meine Seele" op. 30. Von der vorhergehenden Phantasie unterscheidet sich diese schon auf den ersten Blick dadurch, daß der Choralbearbeitung eine den Charakter freier Improvisation tragende Einleitung vorangeschickt ist. Dadurch, daß aber ein Motiv daraus in den Zwischenspielen der Phantasie verarbeitet wird, ist die künstlerische Verbindung beider Teile dokumentiert. Formaltechnisch fällt sonach im Vergleiche mit op. 27 nichts Essentielles mehr auf. Da der Choraltext inhaltlich gewisse Analogien mit dem Texte von „Ein' feste Burg" aufweist, so sind auch musikalisch Parallelstellen zu entdecken; so hier die dritte Strophe, die auch die Schrecknisse der Höllenqualen malt, wie die gleiche in op. 27. Lehrreich wirkt aber wiederum der Vergleich der steigend wachsenden Schöpferkraft. Stimmungsbilder geben die folgenden Strophen: die vierte schildert die Unterwelt, die fünfte, die den Choral (wie in der zweiten Strophe) koloriert im Soprane bringt, kontrastiert durch die Ruhe des Tempos. Das Werk beschließt der Choral in homophonen Akkordfolgen in glänzender Steigerung.

Nr. 3. Phantasie über: „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" op. 40 Nr. 1. Formaltechnisch ähnelt diese Phantasie der eben besprochenen, zumal auch ihr eine den Charakter einer Improvisation tragenden Introduktion vorangeht. Als Neuerung ist aber hier die Einfügung einer sog. „Durchführung" einer Fuge als Einleitung der Schlußstrophe zu bezeichnen. Was aber den Charakter des Werkes anlangt, so ist er hier grundverschieden von den beiden oben erwähnten.

* Erschienen im „Musikal. Wochenblatt" 1906 Nr. 37, 38, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 47.

* Verlag von Herm. Beyer, Langensalza 1906. S. 81–93

Das Werk trägt deutlich die ersten bedeutungsvollen Ansätze der spezifisch Regerschen Rhythmik und Koloristik; Eigenschaften, die eben besonders dem Laien das Verständnis dieses wie der folgenden Werke Regers — die dieses Prinzip nur noch in potenzierterer Weise bringen — bedeutend erschweren. Ich muß daher hierbei etwas verweilen. Das Gesagte gilt auch für die übrigen Phantasien. Wollen wir die Rhythmik Regers des näheren betrachten, so fällt uns an ihr vor allem der Umstand auf, daß sie gänzlich in dem polyphonen Stile, worin sie zum Ausdrucke kommt, wurzelt: indem sich ihre verblüffenden Wirkungen auf ein gleichzeitiges Inslebentreten mehrerer kontrastierender rhythmischer Elemente zurückführen lassen. Ich nannte daher in obenerwähnter Studie die Regersche Rhythmik synthetisch. Sie charakterisiert sich aber noch in folgendem: der Komponist liebt es, einzelne Motivgruppen als ein Ganzes zu betrachten, ohne auf die natürlichen rhythmischen Akzente (Haupttaktteile) Rücksicht zu nehmen, so daß wir also oft das Empfinden haben, es liege der betreffenden Stelle kein festgefügter Taktrhythmus zugrunde. Was Reger aber damit erreicht, ist ein neues musikalisches Ausdrucksmittel, das wir als Koloristik bezeichnen können. Diesen in „freien" Rhythmen gehaltenen, nur durch die koloristischen Elemente der noch durch dynamische Schattierungen intensiver kontrastierenden Motivgruppen auseinandergehaltenen Partien stehen dann die an Momenten großer Steigerung (und agogischer Stauung) mächtig einsetzenden streng rhythmisch — nach dem überlieferten Begriffe — gehaltenen Partien als denkbar wirkungsvollste Kontraste gegenüber. Die bei flüchtiger Betrachtung nun leicht für „zerrissen" gehaltenen Partien gewinnen an Plastik und Ausdruckskraft, sobald wir sie vom dynamisch-koloristischen Standpunkte aus betrachten. Das koloristische Element Regers ist einer Art Instrumentation zu vergleichen, und wenn wir die minutiöse Angabe der Manualbezeichnungen berücksichtigen, sehen wir, wie sehr diese Musik aus dem Geiste und dem Charakter der Orgeltechnik geboren ist. Wie Richard Straußens Musik nur in der Originalbesetzung, d. i. im Orchester, das bei ihm nicht mehr „orchestrales Gewand", sondern untrennbares Ausdrucksmittel geworden ist, richtig genossen und gewürdigt werden kann, so kann Regers geniale Orgelwerke nur der nach Verdienst würdigen, der sie in selbstverständlich vollendeter Wiedergabe auf einer allen Intentionen des Komponisten entsprechenden modernen mit Schwellwerk und Kombinationsvorrichtungen versehenen Orgel zu hören in der Lage ist. Es ist noch zu betonen, daß es aber bei dieser Art von Rhythmik absolut verfehlt wäre, ein konstantes Tempo rubato mit willkürlichen Modifikationen zu bringen: nein, meines Erachtens muß gerade Reger, soll er zu Rechte kommen, äußerst genau nach seinen Vorschriften wiedergegeben werden. — Der Komponist liebt es, derartige Stellen in kleinen und kleinsten Notenwerten aufzuzeichnen: unbeschadet der musikalischen Wirkung, hätte die Lesbarkeit durch Auflösung in größere Notenwerte und Vereinigung mehrerer (Unter-)Takte zu Haupttakten erleichtert werden können.


Elisabeth Bokemeyer.

Nr. 4. Phantasie über „Straf mich nicht in deinem Zorn" op. 40 Nr. 2. Sowohl was formale Gestaltung wie Verwertung des Choraltextes anlangt, ähnelt diese Phantasie ihrer eben besprochenen Schwester. Ein kurzes in der Einleitung auftretendes Motiv wird auch im weiteren Verlauf des Werkes verwendet, was als Charakteristikon hervorzuheben ist. Besonders auf die äußerst reiche Anwendung der Chromatik in diesem Werke sei hingewiesen.

Nr. 5—7. Phantasie über „Alle Menschen müssen sterben" op. 52 Nr. 1. Phantasie über „Wachet auf, ruft uns die Stimme" op. 52 Nr. 2. „Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud!" op. 52 Nr. 3. In diesen drei Schwesterphantasien hat der Komponist Werke von bleibender Bedeutung geschaffen; sie sind als ein Markstein in der Geschichte der Orgelliteratur zu bezeichnen. Tiefe der Empfindung, intimstes Ausschöpfen jeder vom Choraltexte ausgehenden Anregung, reiche polyphon-harmonische Erfindung paart sich mit seltener Intensität der jeweils auszudrückenden Stimmung. Die Palme unter diesen drei Stücken gebührt — meinem subjektiven Empfinden nach — dem zweiten Werke, das überdies durch eine bei Reger seltene Einheitlichkeit des thematischen Materiales ausgezeichnet ist. Eine symphonische Dichtung für Orgel möchte ich dieses gigantische Meisterwerk nennen. Alle drei Werke zeigen aber die Kompositionstechnik Regers bereits vollständig entwickelt: ich habe vorher schon auf seine nun hier völlig zum Durchbruche kommende Koloristik und freie Rhythmik hingewiesen. Hier können wir aber noch eine Beobachtung machen: nämlich wie es der Komponist versteht, das Tonalitätsgefühl in uns trotz häufiger Berührung atonaler Gefilde wachzuhalten, so daß wir die modulatorischen Seitenwege gar nicht als Störungen der Tonalität empfinden, sondern vielmehr diese Seitenwege von dem Standpunkte der jeweiligen Haupttonart aus betrachten, also sie von einem selbstredend noch erweiterten Standpunkte der Tonalität aus beurteilen. Diese Art der Harmonik zeigt sich im Kleinen — in der gesamten wirklich modernen (nicht der unmusikalisch-kakophonen) Literatur — z. B. auch in der Erweiterung allgebräuchlicher Akkordformeln: des Halbschlusses, der Kadenz, des Plagalschlusses. Wir empfinden es heutzutage absolut als nicht unser tonales Empfinden störend, wenn diese Grundformeln in logischer d. h. natürlicher Weise erweitert werden. Gerade Reger ist hierin Meister, und besonders auch in seinen in kleineren Formen gehaltenen Vortragsstücken, wie auch z. B. seinen zweiundfünfzig Choralvorspielen begegnen wir einer reichen Anzahl von derartigen Erweiterungen.

Im einzelnen ist zu diesen Phantasien zu bemerken:

Op. 52 Nr. 1 wird von einer völlig atonalen Einleitung eröffnet, die die erste Strophe in der Haupttonart Des dur einführt. Vom Choraltexte sind nur 4 Strophen verwendet. Breit angelegte Zwischenspiele verbinden dieselben. Der in den einzelnen Stimmen abwechselnd auftretende Cantus firmus wird in reicherer, aber thematisch abgerundeter Weise als früher polyphon umspielt.

Op. 52 Nr. 2 baut sich auf einem „Leitmotive", wenn wir es so nennen können, das ich als Thema der „Nacht" bezeichnen möchte, auf. Es erscheint bald hier bald da zwischen den einzelnen Strophen und kontrastiert mit den letzteren ganz prächtig. Die dritte Choralstrophe wird durch eine meisterhaft aufgebaute Fuge (das gleiche ist in dem folgenden Opus der Fall) eingeleitet.
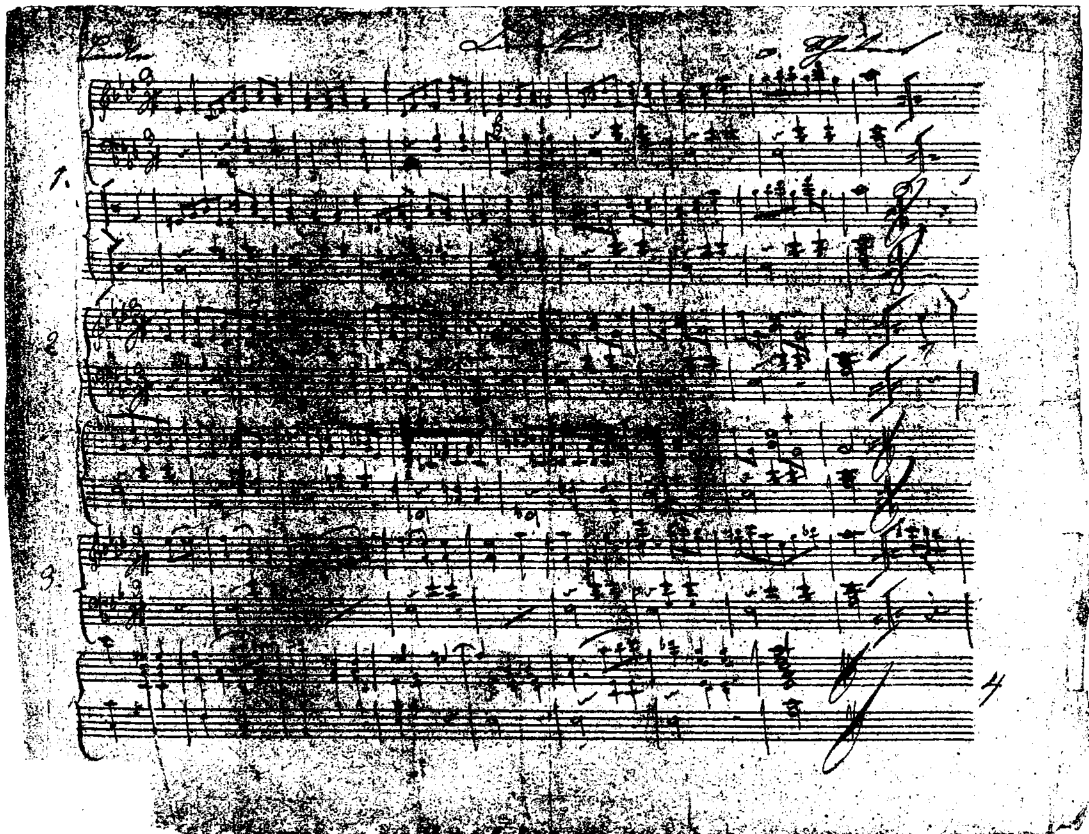
Op. 52 Nr. 3. Der Choraltext, der hier vollständig in seinen 6 Strophen verwendet wird, wie nicht minder der musikalisch entschieden geringere Wert der Choralmelodie, im Vergleiche zu dem herrlichen „Wachet auf, ruft uns die Stimme!" ist wohl mit ein Grund, daß dieses an und für sich bedeutende Werk in Parallele zu dem Vorhergehenden gestellt, etwas abfällt. Doch ist die künstlerische Tendenz beider Werke auch eine verschiedene, und dies muß hierbei in Rücksicht gezogen werden. Dort ein großes Stimmungsbild in leuchtenden Farben moderner Harmonik, hier kleine, mehr auf intime Wirkung berechnete Charakterstücke: jedes in seiner Art reizvoll.

Bis heute hat Reger keine neue Choralphantasie publiziert, was um so mehr zu bedauern ist, da er, wie ich zu zeigen versuchte, hier ein neues Genre mit neuen Ausdrucksmitteln schuf. Zu erwähnen wäre etwa noch die in der Faktur alle Kennzeichen einer Gelegenheitsarbeit tragenden Variationen (und Fuge) über die patriotische Melodie des „Heil dir im Siegerkranz" (bezw. die bayrische Textfassung zu dieser Melodie).

Elisabeth Bokemeyer.

Eine jugendliche, hochtalentierte Pianistin, Elisabeth Bokemeyer aus Berlin, hat während der verflossenen Konzertsaison in zahlreichen deutschen Groß- und Mittelstädten berechtigtes Aufsehen erregt. Das kaum 16 Jahre zählende junge Mädchen hat seine Ausbildung bei dem bekannten Klavier- und Musikpädagogen Professor Martin Krause in Berlin genossen und in vierjährigem eifrigem Studium bei diesem aus der Schule Franz Liszts hervorgegangenen Meister des Klavierspiels den Grund zu seinem heutigen ungewöhnlichen Können gelegt. Elisabeth Bokemeyer wurde im Jahre 1892 zu Stettin geboren und genoß als Kind wohlhabender Eltern eine treffliche und gründliche wissenschaftliche Erziehung und Ausbildung. Ihr frühzeitig bemerkbares, starkes musikalisches Talent fand zunächst auf dem Konservatorium ihrer Vaterstadt kräftige Förderung. Nach vollkommener Bewältigung der Anfangsgründe der pianistischen Kunst brachten die Eltern im Jahre 1904 ihr damals 12jähriges Töchterchen nach Berlin zu Martin Krause. Ihr vor etwa zwei Jahren erfolgtes erstes Auftreten vor der Oeffentlichkeit war sogleich von durchschlagendem Erfolg begleitet. Eine große Reihe weiterer Konzerte in den verschiedensten Städten des Deutschen Reiches folgte und heute bereits darf sich die kaum Sechzehnjährige eines guten Namens und Rufes in der Pianistenwelt erfreuen.

Elisabeth Bokemeyer ist kein „Wunderkind" in des Wortes üblicher und leider oft auch übler Bedeutung. Ihr echtes, großes Talent und die ihr zuteil gewordene systematische, gründliche Ausbildung von berufener Seite haben sie glücklich davor bewahrt, das traurige Los so vieler meteorengleich auftauchender und ebenso schnell auf Nimmerwiedersehen verschwindender „Wunderkinder" zu teilen. In Berlin, Köln, Braunschweig, Magdeburg, Halle, Schwerin, Oldenburg, Zeitz, Plauen, in ihrer Vaterstadt Stettin, unlängst noch in Wiesbaden und wo sonst immer die jugendliche Künstlerin auftrat, stimmten die Urteile der Fach-



Handschriften berühmter Musiker: Franz Schubert, Ländler.

Zu unserem Artikel: „Interessante Dokumente aus einer Musikautographen-Versteigerung." (S. 479.)

presse in dem einheitlichen, uneingeschränkten Lobe ihrer Leistungen überein. Der ungewöhnlich weiche und elastische Anschlag, die korrekte Handhaltung, die erstaunliche Kraftentfaltung und die Fülle des großen und runden Tones, die alle Schwierigkeiten spielend überwältigende Technik, die Reife der Auffassung und künstlerischen Ausgestaltung, die Selbständigkeit des Nachempfindens einer jeden Komposition, nicht zum wenigsten aber das liebenswürdig-bescheidene äußere Auftreten der jungen Künstlerin wurden allerorten in den wärmsten Ausdrücken gerühmt und hervorgehoben. „Wer Bach so tief und klar, Beethoven so nachschaffend frei, Liszt mit solch verblüffender Technik spielt, nähert sich dem Gipfel des Parnaß mit starken Schritten", so schrieb u. a. das „Hamburger Fremdenblatt" über Frl. Bokemeyer. Mit Recht bemerkt über die junge Künstlerin auch der hervorragende Wiesbadener Musikschriftsteller Professor Otto Dorn: „Eine neue Klavierfee! Kein Zweifel, es steckt ein genialer Nerv in dieser jungen Künstlerin. Sie ist mehr als Virtuosin, sie ist eine gute Musikerin, und mehr noch als das: eine echte Poetin am Klavier! Ein gutes Zeichen, daß frühreifes Künstlertum nicht nur auf romanischen, sondern auch auf altgermanischem Boden erblühen kann!" **C. Drolte.**

Lehrergesangvereine und Deutscher Sängerbund.

Von **Ludwig Roll** (München).

In Nr. 19 der „Neuen Musik-Zeitung" ist unter vorstehendem Titel eine Zuschrift veröffentlicht worden, worin die Beschlüsse der Dortmunder Tagung der Vertreter der Deutschen Lehrergesangvereine mitgeteilt wurden. Das Vorgehen der deutschen Lehrergesangvereine hat innerhalb des Deutschen Sängerbundes großes Aufsehen erregt und in dem offiziellen Vereinsorgan des Bundes, der „Sängerhalle", eine lebhafte Debatte gezeitigt. So weist z. B. Nr. 26 dieses Blattes nicht weniger als sechs umfangreiche Zuschriften auf. (Wie schon berichtet. Red.) Nachdem nun durch Aufnahme der vorher bezeichneten Einsendung in der „Neuen Musik-Zeitung" die eine der beteiligten Parteien zu Worte gelangt ist, möge es zur Information der Leser gestattet sein, ein objektives Bild der ganzen Sachlage zu entwerfen.

Die prinzipielle Frage, um die sich der ganze Streit dreht, ist folgende: die deutschen Lehrergesangvereine sind bereit, dem Deutschen Sängerbund beizutreten, aber nur unter der Bedingung, daß sie unter sich einen Bund bilden, der dann als korporatives Mitglied dem Deutschen Sängerbund angehöre. Die Vorstandschaft des Deutschen Sängerbundes dagegen steht auf dem Standpunkt, daß, obwohl der Beitritt der Lehrergesangvereine zum Sängerbund aufs freudigste begrüßt werden müsse, dies doch nur in der Weise geschehen könne, daß jeder einzelne Verein Mitglied desjenigen Gauverbandes werde, der für den betreffenden Wohnort zuständig ist, wie die Satzungen es vorschreiben.

Diese Forderung muß bei objektiver Betrachtung als berechtigt anerkannt werden. Denn wenn jemand einem Verein beitreten will, so kann er das doch nur unter der Voraussetzung, daß er dessen Satzungen anerkennt. Außerdem ist die Haltung der deutschen Lehrergesangvereine auch aus dem Grunde wenig begreiflich, weil doch die deutschen Lehrer in dem Vereine, dem sie ihrem Berufe nach angehören, im „Deutschen Lehrerverein", ganz dieselbe Organisation haben, wie sie der Deutsche Sängerbund aufweist. Jeder Lehrer ist zunächst Mitglied seines Bezirksvereines und gehört erst dann dem betreffenden Landesverein, bezw. dem Allgemeinen deutschen Lehrerverein an. Eine Sonderstellung gibt es nicht.

Was veranlaßt nun die deutschen Lehrergesangvereine zu ihrer Haltung dem Bunde gegenüber? Die in Nr. 19 der „Neuen Musik-Zeitung" enthaltene Erklärung gibt hierüber keinen rechten Aufschluß. Dort heißt es: „Hierauf nahm Scholz (Berlin) das Wort zu einem Referat über die schwebenden Fragen, insbesondere über die Frage des Zusammenschlusses der deutschen Lehrergesangvereine und Angliederung an den Deutschen Sängerbund. Der Referent zeigte in längeren Ausführungen zunächst die Aufgaben und die Bedeutung der Lehrergesangvereine durch den Hinweis auf den Zusammenhang der fraglichen Punkte mit den Kulturaufgaben der Gegenwart, namentlich mit der Idee der ästhetischen Erziehung, und beleuchtete sodann ihre praktische Seite. Alle seine Ausführungen hatten das Ziel, einen anderen Weg zu finden, die deutschen Lehrergesangvereine dem Deutschen Sängerbunde zuzuführen, wenn dies gegenwärtig durch Anschluß an die bestehenden Bünde nicht zu erreichen sei."

Das ist der springende Punkt. Warum sollte aber ein Anschluß an die bestehenden Bünde nicht möglich sein, da doch die Vorstandschaft des Deutschen Sängerbundes diesen Anschluß ausdrücklich zur Bedingung stellt? Die Lehrergesangvereine müssen also besondere Gründe haben, warum sie sich den einzelnen Bünden nicht anschließen wollen. Diese Gründe werden aber in der oben erwähnten Erklärung nicht mitgeteilt und man ist demnach nur auf Vermutungen angewiesen. Wenn von mancher Seite angenommen wird, die Lehrergesangvereine dünken sich wegen ihrer größeren künstlerischen Leistungsfähigkeit zu hoch, als daß sie mit anderen Männergesangvereinen zusammengehen wollten, so trifft dieser Vorwurf wohl nicht ganz das Richtige. Die Sache ist eher umgekehrt. In Dortmund wurde konstatiert, daß in gar vielen norddeutschen Städten die alteingesessenen Männergesangvereine, denen oft die einflußreichsten Persönlichkeiten angehören, von den aufstrebenden Lehrergesangvereinen nichts wissen wollen, sie ignorieren und ihnen alle möglichen Hindernisse in den Weg legen; ein Zusammengehen mit solchen Vereinen sei deshalb nicht denkbar. Wenn dem so ist, so können diese Verhältnisse nur bedauert werden und die Haltung der Lehrergesangvereine würde in diesem Falle begreiflich erscheinen. Aber wir können unmöglich glauben, daß solche Zustände die Regel bilden; sie können nur Ausnahmen sein. Zum Beweise dessen sei es gestattet, auf unsere Münchner Verhältnisse hinzuweisen.

Der Münchner Lehrergesangverein, der stärkste Männergesangverein Deutschlands, gehört schon seit Jahren dem Bayrischen und damit auch dem Deutschen Sängerbunde an. Nun bestehen in München noch mehrere andere große Männergesangvereine, die sich mit dem Lehrergesangverein zum sogen. „Münchner Sängerbund" zusammengeschlossen haben. Bei festlichen Veranstaltungen, namentlich auch bei Besuchen auswärtiger Gesangvereine, wirken diese Vereine stets zusammen, und alljährlich findet ein eigener Kommers des Münchner Sängerbundes statt, bei dem jeder Verein Einzelchöre zum Vortrage bringt, so daß eine Art Sängerwettstreit im kleinen sich daraus entwickelt. Neidlos wird von allen übrigen Vereinen die künstlerische Ueberlegenheit des Lehrergesangvereines anerkannt als ein Vorbild, dem nachzustreben ist. Auch vom Vorsitzenden des Bayrischen Sängerbundes wurde diese vorbildliche Stellung des Münchner Lehrergesangvereins für den ganzen bayrischen Sängerbund ausdrücklich anerkannt.

Was hier in München möglich ist, das, sollte man meinen, müßte auch anderwärts möglich sein, und in der „Sängerhalle" werden auch ähnliche Beispiele aus anderen Städten berichtet. Und wenn auch an einzelnen Orten gespannte Verhältnisse, wie sie vorhin angedeutet wurden, bestehen, so könnten diese vielleicht gerade durch den Anschluß des betreffenden Lehrergesangvereins an den Bund gemildert werden. Nach diesen Darlegungen ist also die Haltung der deutschen Lehrergesangvereine in ihrem Bestreben nach einer Sonderstellung innerhalb des Deutschen Sängerbundes nicht zu billigen; vielleicht gelingt es durch neuerliche Verhandlungen, die selbstverständlich ohne den bisher beliebten gereizten Ton zu führen wären, die Gegensätze auszugleichen. Daß dies geschieht, ist auch aus einem anderen Grunde wünschenswert. Die Mitglieder der deutschen Lehrergesangvereine bleiben trotz ihrer Eigenschaft als Sänger immer noch zugleich das, was sie ihrem Berufe nach sind: die Lehrer des deutschen Volkes, und der deutsche Lehrerstand ist in seinen wichtigsten Bestrebungen auf die Gunst, auf das Vertrauen der Bevölkerung angewiesen. Streben aber die Lehrergesangvereine auf die Erreichung einer Sonderstellung im Deutschen Sängerbunde hin, so übt das entschieden, wenn auch nur innerhalb gewisser Grenzen, eine schädliche Rückwirkung auf die gegenseitigen Beziehungen zwischen Schule und Volk, zwischen Lehrerstand und Bürgerstand aus. Und so etwas sollte vermieden werden. Unsere Ansicht geht also dahin: die deutschen Lehrergesangvereine mögen von ihrem Vorhaben abstehen und es jedem einzelnen Verein überlassen, ob er dem Deutschen Sängerbunde beitreten will oder nicht. So ist es bisher gewesen und so möge es auch fürderhin bleiben!

Wenn aber trotzdem die Gründung einer Vereinigung der deutschen Lehrergesangvereine gewünscht wird — eine absolute Notwendigkeit dazu kann ich nicht einsehen —, so möge dies außerhalb des Rahmens des Deutschen Sängerbundes geschehen. Das Ziel einer solchen Vereinigung könnte meines Erachtens nur darin liegen, einmal oder ein paar Jahre einmal eine Konkurrenz, einen Gesangswettstreit innerhalb der deutschen Lehrergesangvereine zu veranstalten. Eine solche Konkurrenz würde sich von dem Wettsingen um den Kaiserpreis dadurch unterscheiden, daß es dabei eben keinen Preis gäbe, und das wäre nur zu begrüßen. Denn die beiden bisher veranstalteten Gesangswettstreite zu Kassel und Frankfurt haben bewiesen, daß vom ethischen Standpunkte aus das Unternehmen zu verwerfen ist, da es nur Neid und Unfrieden stiftet, und daß schließlich auch der Erfolg oft nur von Zufälligkeiten abhängig ist. Bei einer völlig freien Konkurrenz aber, bei der jeder Zuhörer sich selbst sein Urteil bilden kann, würden diese Bedenken von selbst in Wegfall kommen.

Einem solchen Gesangswettstreit der Lehrergesangvereine würde ich auch den Vorzug geben vor den allgemeinen deutschen Sängerfesten, und zwar aus künstlerischen Gründen. Die großen deutschen Sängerfeste leiden nämlich unter der riesenhaften Beteiligung. Für so große Sängerscharen sind Riesenhallen notwendig und dadurch ist es einem einzelnen Verein unmöglich gemacht, gebührend zu Gehör zu kommen. Es sind daher Massenchöre notwendig, bei denen drei, vier oder noch mehr Vereine zusammenwirken. Die künstlerische Wirkung liegt aber nicht in der Masse, sondern in der feinen Ausarbeitung. Letztere ist aber ein Ding der Unmöglichkeit, wenn Vereine erst kurz vor dem Vortrage eines Chores zusammenkommen, auch wenn sie eine oder zwei Proben haben. Man hat (wie in diesem Blatte bereits auch mitgeteilt) erst beim heurigen Bayrischen Musikfest in Nürnberg wieder diese Erfahrung machen können. Das Festkomitee hatte geplant, die Missa solemnis durch die vereinigten Chöre von Nürnberg, Fürth, München und Regensburg aufzuführen. Mottl aber legte als Dirigent ein Veto ein und sagte: Entweder singt der Münchner Lehrergesang-

verein allein oder die Messe wird überhaupt nicht aufgeführt! Und der Erfolg hat ihm recht gegeben. Die Wiedergabe des Werkes durch den wohlgeübten gemischten Chor des Lehrergesangvereins (420 Sänger und Sängerinnen) war nach dem übereinstimmenden Urteile der Kritik eine Kunstleistung ersten Ranges, die aber nicht zu erreichen gewesen wäre, wenn erst in Nürnberg die verschiedenen Vereine zusammengekommen wären.

Das Gleiche gilt für die großen Sängerfeste. Man mag immerhin zugeben, daß es z. B. Eduard Kremser, der gewöhnlich als Festdirigent fungiert, es versteht, die Scharen zu beherrschen; man kann auch zugeben, daß die Wiedergabe einer Nummer durch einen Riesenchor von imponierender Wirkung ist; aber sie ist es immerhin nur in akustischer Hinsicht, ob auch in ästhetischer und rein künstlerischer Richtung, ist sehr fraglich. Selbstverständlich denke ich hierbei nicht an die sogen. „Liedertafel"-Chöre und an patriotische Gesänge, die ja auf Massenwirkung berechnet sind. „Das deutsche Lied" von Kalliwoda z. B. wird sicherlich erst recht zünden, wenn es von Tausenden von Sängern vorgetragen wird. Meine Bemerkungen beziehen sich vielmehr nur auf solche Kompositionen, bei welchen in bezug auf Rhythmik und Dynamik, Präzision und Reinheit der Intonation besondere Schwierigkeiten gegeben sind, Chöre, die erst durch eingehendes Studium zu jener Wirkung des Vortrages gelangen können, daß der musikalische Gehalt des Werkes voll ausgeschöpft wird. Und in dieser Hinsicht würden bei einem Wettstreit der Lehrergesangvereine höhere künstlerische Leistungen erzielt werden, als das bei einem Sängerfest geschehen kann. Von diesem Standpunkte aus könnte also eine Vereinigung der deutschen Lehrergesangvereine nur begrüßt werden, aber — ich wiederhole es — eine solche Vereinigung kann nicht innerhalb des Deutschen Sängerbundes, sondern nur neben ihm durchgeführt werden.

Interessante Dokumente aus einer Musikautographen-Versteigerung.

Im Kunstantiquariat von C. G. Boerner in Leipzig ist, wie schon kurz berichtet, eine Sammlung von wertvollen Briefen und Manuskripten berühmter Musiker versteigert worden, die so außergewöhnlich interessante Sachen enthielt, daß wir unseren Lesern darüber nachträglich noch etwas erzählen wollen. Die Sammlung entstammte den Nachlässen von Joseph Joachim, Philipp Spitta und Hedwig von Holstein. War nun vorher der Glauben verbreitet, daß infolge der allgemeinen geschäftlichen Depression der Erfolg nicht glänzend werden würde, so konnte man sich bei Boerner direkt vom Gegenteil überzeugen. Nicht nur der Verkehr von seiten der Leiter öffentlicher Sammlungen und Privatsammler war ungewöhnlich groß, sondern auch die erzielten Preise außerordentlich hoch. Die Manuskripte von Brahms z. B. erreichten, wie unten ersichtlich, fabelhafte Summen; ebenso wurden für Stücke von Haydn und Bach enorme Preise bezahlt.

Die Versteigerung begann mit dem eigenhändigen vollständigen Manuskript von Bach: Originalpartitur der Kantate „Wo soll ich fliehen hin" in g moll. Ausgabe der Bach-Gesellschaft Band 1 Nr. 5. 14 vollgeschriebene Notenseiten. Das Titelblatt ist von Bachs Frau geschrieben, die erste Manuskriptseite trug Bachs eigenhändige Signatur. Das Stück stammte aus Joachims Nachlaß und ging für 5550 Mk. nach Berlin. Seit langen Jahren war kein derartiges Stück von Bach im Handel. — Das eigenhändig geschriebene Titelblatt zu „Ferria Pentecostes Ich liebe den Schöpfer von ganzem Gemüth" mit vollständigem Namenszug erzielte 415 Mk. — 3 Quittungsblättchen mit seiner Unterschrift 520 Mk. — Von Beethoven erreichte den höchsten Preis die Sonate in Fis dur op. 78. Auf dem Titel von ihm bezeichnet mit Sonata 1809. Nr. 2, die es aber merkwürdigerweise nur auf 5100 Mk. brachte. Das Manuskript war bis jetzt verschollen und Beethoven-Forschern unzugänglich. Ebenfalls bisher völlig unzugänglich war das Manuskript zu dem Liede „Neue Liebe, neues Leben", das zweite aus op. 75, der Fürstin Kinsky gewidmet. Beethoven hat den Schluß des Liedes nicht weniger als sechsmal abgeändert, bevor er ihm die endgültige Fassung gab. 4250 Mk. brachte es. Die Phantasie für Pianoforte in g moll op. 77 kam auf 3750 Mk. Unter den Briefen ragte das ergreifende Schreiben an seinen Neffen Carl hervor, das für 660 Mk. erworben wurde. Sehr interessant ist der bisher ungedruckte, kurz vor seinem Tode mit Bleistift an Zmeskall geschriebene Brief: „Tausend Dank für Ihre Theilnahme, ich verzage nicht, mir ist alle Aufschiebung meiner Thätigkeit das schmerzhafteste. Vielleicht kommt uns beiden unsere Gesundheit entgegen und wir begegnen und sehen uns wieder freundlich in der Nähe." (325 Mk.) Einige kleine Skizzenblätter erzielten 1135 Mk.

Bei Haydn entfachte sich um das einzige Manuskript ein sehr lebhafter Kampf, bis es schließlich Wien für 5680 Mk. eroberte. Der Titel lautete: Einleitung, Recitativ und Arie aus der Cantate zur Geburtsfeier des Fürsten Nicolaus Esterhazy für 2 Soprane, 2 Tenor und Baß mit Orchester. In Nomine Domini: Giuseppe Haydn. 1764. Es stammt aus seiner frühesten Schaffensperiode. — Von Mozart waren nur einige kleinere Manuskripte da, darunter der Anfang eines Konzertstückes von ihm selber mit Nr. 8 bezeichnet. Es war aus Spittas Nachlaß, der das Blatt von Clara Schumann geschenkt erhalten hatte. Die kleinen Piecen erzielten 1360 Mk. — Außerordentlich hoch gingen die Manuskripte von Franz Schubert, für die fast immer die Stadt Wien als Käufer auftritt. Im städtischen Museum im Rathaus in Wien, dessen Besuch sehr zu empfehlen ist, ist ein ganzes Zimmer mit solchen Schätzen angefüllt. Das Manuskript „Die Erwartung", voll signiert und datiert May 1816, eines der schönsten Lieder des neunzehnjährigen Jünglings, brachte 2000 Mk. Ein Ländler (siehe die Abb. S. 477), 6 Walzer aus op. 9 kam auf 810 Mk. Das Lied der Mignon „Nur wer die Sehnsucht kennt" 780 Mk.; „Die Nonne", Ballade von Hölty, den 16. Juny 1815. 6 Seiten zu 15 Systemen, mit vielen interessanten Korrekturen, 565 Mk.; das Manuskript auf Schillers Lied „Schöne Welt, wo bist du", ebenfalls mit vielen Korrekturen 555 Mk. — Von Weber erzielten 2 Briefe 275 Mk., darunter ein sehr schöner an Friedrich Kind in Dresden aus Berlin 31. Mai 1821 über den Freischütz, der am 18. Juni zum erstenmal aufgeführt wurde: „Mit dem Freyschütz geht es von Seiten des musikalischen trefflich, alles wirkt dabei mit Liebe und Lust. Das Dekorations- und Maschinenwesen hält entsetzlich auf; den 14. Juny reist aber der König nach Spaa glaube ich, und da muß er vorher in Szene."

Wenn wir uns nun zu den neueren Komponisten wenden, so müssen wir an erster Stelle Brahms nennen, sowohl hinsichtlich der Preise, als auch der großen Auswahl, 22 Nummern! Den höchsten Preis, der überhaupt bis jetzt für ein so kleines Brahms-Manuskript erzielt wurde, ergab ein (!) „doppelseitiges Blatt", das 1510 Mk. brachte. Auf der einen Seite stand der Schluß des Magelonenliedes „Liebe kam aus fernen Landen", während die Rückseite die „Vollständige Disposition zum Text des Deutschen Requiem" enthielt. Es ist ein kostbares Blatt, denn es gibt erst den authentischen Aufschluß über die Entstehungsgeschichte des Requiems. Brahms war dem Gedanken durch Schumanns Notiz in seinem Projektenbuch näher getreten, bis schließlich der Tod der Mutter den Gedanken reifen ließ. — Nach Schumanns Tode, Oktober 1856 in Düsseldorf, ordnete Brahms seinen handschriftlichen Nachlaß, und fand in seinem Projektenbuch die Notiz „Ein deutsches Requiem". Dies blieb ihm im Gedächtnis haften, und trieb ihn, den Versuch zu wagen. In Hamm bei Hamburg suchte er sich geeignete Bibelstellen, und schrieb den Text seiner vorerst auf 4 Sätze berechneten Kantate auf die Schlußseite des frisch komponierten Magelonenheftes. Auf einer Fußreise durch den Harz nahm er das Blatt mit, kehrte dann nach Hamburg zurück und verlor, über neuen Aufgaben, den Plan aus den Augen. Erst der Tod der Mutter 1865 gab ihm den Anstoß zur Wiederaufnahme; das lange vermißte Buch kam 1866 zufällig zum Vorschein, das gesuchte Blatt fiel heraus, und Brahms faßte sofort den Entschluß, das Requiem zu vollenden. — Das Manuskript „Choralphantasie: O Traurigkeit, o Herzeleid" für Orgel brachte 910 Mk. Es stammte aus dem Nachlaß Philipp Spittas, der es 1873 von Brahms zum Geschenk erhalten hatte. — Die größte Aufregung jedoch entstand bei dem Manuskript „Variationen über ein Thema von Jos. Haydn", 18 vollbeschriebene Seiten, am Schluß datiert Tutzing am Starnberger See, Juli 1873. Es ist die vollständige erste Niederschrift für zwei Klaviere op. 56, 6 mit vielen Korrekturen. Die Variationen gehören bekanntlich zu seinen häufigst gespielten Kompositionen. Der Kampf um dieses Stück wogte hin und her, bis es schließlich für 3100 Mk. zugeschlagen wurde. Das kostbare Manuskript stammte auch aus dem Nachlaß Spittas. — Im op. 20 „Weg der Liebe" und „Die Meere", drei Duette für Sopran und Alt, befand sich am Schluß des letzteren folgende Widmung: „Fräulein Mathilde Rauter mit der Bitte, Allem die alte Zuneigung zu bewahren, den Duetten und dem Componisten. Frühling 1861. J. B." (1110 Mk.) — Die Cadenza zum ersten Satz des Klavierkonzerts in c moll erweckte deshalb besonderes Interesse, weil es das einzig noch existierende Notenmanuskript aus den ersten Hamburger Lehrjahren bei Marxen, 1845—48, ist. Brahms sichtete dessen Nachlaß und vernichtete den größten Teil der Handschriften. Diese paar Blätter wurden zufällig im Jahre 1901 in Hamburg bei einem Trödler aufgefunden (600 Mk.). — Von den Briefen von Brahms war der interessanteste der an Selmar Bagge über die Fuge in as moll für die Orgel: „Auf die sieben Beeee muß ich leider bestehen, und wenn Sie sich den Spaß machen, die Fuge in a- oder in g moll aufzuschreiben, so werden Sie finden, daß es nicht anders geht. Uebrigens, fände ich durch solche Fugen neue Freunde, so werden es wohl sicher solche sein, die grade nicht 7 be scheuen. Sie wissen wohl noch nicht, daß ich meine Chormeisterstellung in Wien aufgegeben habe? Dagegen brauche ich Ihnen die Verhältnisse, die Sie kennen, nicht auseinanderzusetzen. Es wurde mir recht schwer. Wie ganz andrer Sinn und andre Stimmen als in unserm Norden. — Warum haben Sie denn eine meiner Klavier-Sonette nach der Partitur heruntergemacht?" — Datiert Wien 1864 (235 Mk.).

Ganz außergewöhnlich hoch ging auch ein kleines Manuskript von Chopin „Mazurka" B dur op. 7 Nr. 1, eine Seite quer Folio, das mit 995 Mk. bezahlt wurde. — Ebenfalls außerordentlich hohe Preise erzielten die Manuskripte von Mendelssohn-Bartholdy. Der „Lobgesang", eine Symphonie-Kantate nach Worten der Heiligen Schrift brachte 2170 Mk. Die Partitur zu dem 16stimmigen Chor (4 Simultanchöre) „Hora est jam nos de somno surgere" mit Organo e continuo erzielte 710 Mk. Ein von ihm und seiner Gattin Cecile

gemeinsam komponiertes Manuskript: „Vier Lieder, 3 für 4 Männerstimmen, und eins für Tenor, Alt, Sopran und Baß, componirt und copirt von Cecile und Felix Mendelssohn-Bartholdy, Leipzig 1839/40" brachte es auf 650 Mk. Der 1. Satz des 3. Streichquartettes op. 44 D dur, zwei Lieder von Byron, und die gestochene Partitur-Symphonie a moll, sein eigenes Korrekturexemplar mit vielen Verbesserungen enthielt die Widmung: Seinem lieben verehrten J. Moscheles zur Erinnerung. Leipzig, d. 11. Februar 1847. F. M.-B. (600 Mk.). — Auch Schumanns Manuskripte wurden hoch bewertet. Es erzielte z. B. die Phantasie für die Violine mit Begleitung des Orchesters, J. Joachim zugeeignet, 1200 Mk., ebenso das „Nachtlied" von Hebbel für Chor und Orchester 1200 Mk. Am 19. März 1853 schrieb er an Hebbel: „Hochgeehrter Herr, am liebsten möchte ich dem ‚Nachtlied' ein blasendes und streichendes Orchester samt Chor mit beilegen, damit es den Dichter — womöglich am 18. Abends (Hebbels Geburtstag) mit seinem eignen Gesange in holde Träume einsingen könnte." ... Auf dem Vorsatzblatt stand folgende Widmung: „Dem lieben Freunde und verehrten Meister Joseph Joachim in dankbarer Erinnerung der Festtage in Bonn von Clara Schumann."

Die Briefe von Richard Wagner stiegen auch zu einer außerordentlichen Höhe; leider war zu allgemeinem Bedauern das kostbarste Stück, die Partitur zum „Liebesmahl der Apostel", ganz eigenhändig geschrieben, eine der größten und begehrtesten Seltenheiten, vor der Versteigerung zurückgezogen worden. Den höchsten Preis erzielte der berühmte Brief an die Putzmacherin Fräulein Berta, der einzige, der sich nicht im Archiv der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien befindet, datiert Luzern 1. Februar 1867. Er wurde mit 965 Mk. bezahlt (siehe das Faksimile in Nr. 14 der „Neuen Musik-Zeitung"). Ein Brief aus Venedig vom 5. März 1859 enthält den Vertragsentwurf für ein geplantes Gastspiel in New York. „Ich verpflichte mich, nur meine Opern zu dirigiren, garantiere jedoch persönlich für die Leistungen des Herrn Klindworth als einen ausgezeichneten und routinirten Dirigenten. — Für die fünf Monate meines Engagements zahlt mir Herr Ullmann 10 000 Dollars oder 50 000 Franken. Dafür spreche ich dann kein weiteres Honorar für meine Opern an und liefere selbst meine neueste Oper ‚Tristan und Isolde'". (295 Mk.). Aus Zürich schreibt er an eine Harfenspielerin in Prag, welche ihm über den Erfolg von Tannhäuser berichtete: „Ich lebe sehr einsam; doch componire ich jetzt wieder, aber nicht mehr für unser Theater-Repertoire — wenn ich's erlebe, führe ich's auf — nur auf meine Weise. Dann engagire ich Sie auch für die Harfe dazu; ich brauche viel." (270 Mk.) — In einem bislang ungedruckten Brief an den Vorstand des Wagner-Vereins in Leipzig spricht er in den schärfsten Ausdrücken gegen bestehende Theaterverhältnisse, namentlich gegen den damaligen Intendanten einer Hofbühne, den er einen „so ausgezeichnet dummen Menschen" nennt. Ferner schreibt er: „Ja glauben Sie denn, wenn Sie in Berlin mit dem Nibelungen-Liebesduett in Costüm alles in Feuer und Flamme setzen, und nun Herr von Hülsen sich etwa genöthigt sähe, meine ‚Tetralogie' geben zu wollen, daß ich sie ihm geben würde? Eher ginge das Deutsche Reich unter, seien Sie versichert, als daß ich eine Note mehr an das Berlin-Hülsener-Operntheater überlasse, ich habe genug davon ... Bayreuth, 25. Februar 1879. Der Brief brachte 380 Mk. — Ungemein charakteristisch für Wagners Liebe zu seinen Hunden ist der bisher auch ungedruckte Brief an den Garteninspektor Eisenbarth in Bayreuth: „Daß meine Hunde seit der Einrichtung der Beete im Hofgarten dortselbst nicht mehr herumlaufen dürfen, verstehe ich von selbst, wenn ich aber mit ihnen von meiner Gartenthüre bis an das linke Wiesenthor strikte auf dem Wege, ohne sie erst für diese kurze Strecke an Leinen zu binden, mich begebe, so bitte ich dem jungen Burschen mit dem Stöckchen zu bedeuten, daß er in Zukunft mit Beschwerden, als liefen meine Hunde im ganzen Garten herum, mir nicht mehr nachlaufe." ... — Zwei ebenfalls bisher ungedruckte Briefe an den Tapezierer Schweikhart in Wien, die Einrichtung der Wohnung in Penzing betreffend, haben eine gewisse Aehnlichkeit mit den Briefen an Fräulein Berta, da die Farben und die Stoffbezüge der Möbel bis ins kleinste Detail angegeben sind. Doch scheint er mit Schweikhart später in arge Differenzen geraten zu sein: „Der Grund, bester Herr Schweikhart, warum ich Sie zuletzt nicht wieder empfangen habe, war, um mich nicht zu ärgern, was jetzt meiner Gesundheit schädlich ist. Volle Veranlassung hierzu hat mir ein genaueres Durchgehen Ihrer Rechnungen verschafft, bei welchen ich die widerwärtigsten Ueberteuerungen angetroffen habe. Nur um, wie gesagt, den Aerger zu vermeiden, habe ich auch heute Ihren Wunsch erfüllt, und sämmtliche 3 Wechsel ausgestellt. Haben Sie wirkliches Ehrgefühl, so werden Sie jedoch Einen derselben noch zurückhalten, bis ich mich mit Ihnen ausgeglichen und über den nöthigen Abzug mit Ihnen mich verständigt habe. Zuvor muß ich mich etwas gesünder fühlen als gegenwärtig. Ergebenst Richard Wagner." — (260 Mk.)

Von Paganini war eine großartige Zeichnung in Bleistift von Jean Ingres (1819) da, mit der Violine unter dem Arm, meisterhaft fein durchgeführt. Das Blatt, das in der „Neuen Musik-Zeitung" reproduziert war, erzielte 675 Mk. — Ein Geigenzettel von Stradivarius mit folgendem Wortlaut: "Ant° Stradivari hafatto il coperco 1711" brachte 195 Mk. Der bekannte Musikhistoriker Dr. Edmund Schebeck in Prag hatte ihn Joachim mit folgender Widmung geschenkt: „Dem Verherrlicher der Werke Antonio Stradivaris — Herrn Josef Joachim widmet diesen, einer Amati-Geige entnommenen eigenhändigen Zettel des Meisters in Verehrung Dr. Edmund Schebeck."

Außerordentlich hoch für einen noch lebenden Komponisten wurden zwei ungedruckte Lieder von Richard Strauß bewertet, die den enormen Preis von 640 Mk. erzielten: „Herbstabend", Gedicht von Max Kalbeck, und „Aus der Kindheit" von J. Sturm, komponiert und Frau Sophie Diez, k. bayr. Kammersängerin hochachtungsvollst gewidmet von R. Strauß.

Zum Schluß sei noch ein reizend naiver Brief von Leopold Mozart, dem Vater Wolfgangs, mitgeteilt, der an das Nanerl und ihren Mann, Baron Berchthold zu Sonnenburg, gerichtet ist. Er ist datiert: Salzburg d. 19. Nov. 1784 und berichtet über eine Aufführung der „Entführung aus dem Serail" (die erste Aufführung der Oper hatte zwei Jahre früher im Nationaltheater zu Wien, am 12. Juli 1782, stattgefunden): „Die Entführung aus dem Serail ist den 17. mit dem größten Applaus ziemlich gut aufgeführt und 3 Stück repetirt word; um 5 uhr konnte niemand mehr mit ins Theater und um viertl nach 5 uhr war es auch gantz voll, die gubernante Katherl mußte mit den Plazisch Kindern ins vorder parterre gehen. Am Sontag den 21ten wird es wied aufgeführt: nachdem wird mans wohl 5 woch rasten lassen. Die gantze Stadt ist damit vergnügt. Auch der Erzbischof hatte die große Gnade zu sag: es war wirklich nicht übl si soll wie hör 191 fl. eingenommen hab. Die mit den obligat Instrument hat Stadler das Violin (: so leicht ist :) Feiner die Oboe, Reimer die Flaut und Fiala das Violonzell gespilt, und es ist gut zusammengang. H— war dazu ersucht worden, um die Flaut zu spill, er kam auch zur ersten Prob; allein den Tag darauf sagte er dem Stadler er werde nicht mehr komm, sie möcht ein andern nehm, das Probier war ihm zu sauer; das hab ihm nun jederman, so gar bei der Noblesse sehr übl genom. hingeg hat H. Fiala nicht nur gespielt, sond hat so gar kein Bezahlung angenomm, sond gesagt, er hatte es dem und sonder dem H. Mozart zu gefal gethan. izt kam der Both. die Preise von 3 opern sind nicht erhöhet, sond nur das abbonement suspendirt word. — Ich leb wie ein Soldat hab ich was — so iss ich was — kommt der Tag — so bringt der Tag! — geduldt!" — ruft Vater Mozart humoristisch aus, als er die Leckerbissen „Bratwurst mit Kraut, Lüngerl oder Kalbsfüsserl, oder eingemachtes" aufzählt, die er teils zu Haus, teils beim Gastwirt genießt. . . . **Richard Neustadt.**

Eine Symphonie von Otto Nicolai.

Hören wir den Namen Nicolai, so sehen wir vor unserem geistigen Auge die feiste Gestalt des trink- und liebefesten Ritters Sir John Falstaff, denken an die mutwilligen Damen Fluth und Reich, summen die ingrimmig-lustige Melodie „Wie freu' ich mich, wie freu' ich mich", kurzum wir vereinen den Namen Nicolais mit seinem einzigen, unübertroffenen Meisterwerke der komischen Oper „Die lustigen Weiber von Windsor". Wie sollte heute aber auch noch jemand wissen, daß der Schöpfer dieser heiteren Melodien Symphonien und Kirchenmusiken schrieb? Und doch ist dem so, nur sind es viele Jahre her, daß seine Konzertkompositionen in der Oeffentlichkeit erklangen. Die meisten gingen sogar verloren und verdanken erst der unermüdlichen Ausdauer des verdienten Lortzing-Forschers Georg Richard Kruse eine neue und hoffentlich dauerhaftere Existenz.

Von den Orchesterwerken war bisher nur die kirchliche Festouvertüre über den Choral „Eine feste Burg ist unser Gott" gedruckt. Kruse fand die Weihnachtsouvertüre über den Choral „Lob, Ehr' sei Gott im höchsten Thron" auf. Im Jahre 1833 hatte sie in der jüngst abgebrannten Garnisonskirche in Berlin ihre erste Aufführung erlebt. Seitdem blieb sie verschollen. Ende Juli brachte sie in Bad Wildungen, in einem Extrakonzert der Meisterschen Kapelle, die in zahlreichen Musikfesten schon oft ihre Leistungsfähigkeit erprobt hatte, Herr Kruse persönlich zur Aufführung. Noch weit größeres Interesse freilich erregte an dem gleichen interessanten Abend die Aufführung der D dur-Symphonie von Nicolai, die im Jahre 1845 in Wien zum erstenmal gespielt wurde und seitdem für verloren galt. Kruse aber fand die Orchesterstimmen hierzu vor kurzem im Archiv des Gewandhauses in Leipzig — fast durch Zufall, denn er hatte sie in Wien vermutet — und erbrachte durch die Aufführung den Beweis, daß es sich um ein lebensfähiges, zu Unrecht vergessenes Werk handelte. Einiges über die Symphonie zu hören wird von Interesse sein.

Vor allen Dingen muß ich von Anfang an die irrige Ansicht widerlegen, daß, weil Nicolai nun einmal nur als Opernkomponist bekannt sei, das Werk in seiner ganzen Anlage mehr theatralisch, als konzertmäßig veranlagt sein müsse. Im Gegenteil, es stellt eine durchaus strenge Arbeit dar, eine Arbeit, die den gründlich geschulten, deutschen Musiker in jedem Takte verrät. Wenn man bedenkt, daß der Komponist erst 25 Jahre alt war, als er die Komposition dieser (eigentlich seiner zweiten) Symphonie unternahm, so wird man solche Eigenschaften um so höher einschätzen. Nur ein und einen halben Monat brauchte er zur Komposition, mit solcher Liebe und Leidenschaft gab er sich seiner Aufgabe hin. Am 24. Juli 1835 finden wir beispielsweise folgenden Vermerk in seinem Tagebuche: „Das Adagio beendigt!

Gott sei Dank! Nun hat die Sache doch ein wenig Ruhe. Wenn ich etwas mit Leidenschaft schreibe, so kann ich weder essen, noch schlafen."

Der erste Satz, der von einem stimmungsvollen, in Moll gehaltenen Andante eingeleitet wird, bringt ein etwas stürmisches Hauptthema, dem ein einfach und schlicht gehaltener Seitensatz in A dur gegenübersteht. Trotz interessanter Momente in der Durchführung und trotz des unverkennbaren Schwunges, der diesem Satze innewohnt, muß man ihn als den relativ schwächsten der Symphonie bezeichnen. Ganz anders gibt sich nun das Adagio. Ein gesangvolles Thema wird von den Streichern angestimmt, das in seiner edlen Melodik mit zu dem Schönsten zählen mag, was je von empfindungsreichen Musikern gesungen wurde. Die Holzbläser, besonders die Klarinetten, nehmen sich dann seiner an und führen es so lange fort, bis in scharfem Kontrast eine trotzig aufbäumende Figur dem stillen Idyll ein Ende bereitet. Mehrere Male wiederholt sich dieser Kampf in immer neuer fesselnder Form, bis das Gute den Sieg davonträgt und die sanfte Melodie, die uns anfangs zu inniger Empfindung erhob, einen versöhnenden Abschluß herbeiführt. Vermöge seiner wohltuend schlichten Empfindung und der ungekünstelten Schreibart wirkt dieses Adagio wie das Bekenntnis einer schönen, harmonischen Seele. Die Perle der ganzen Symphonie bildet aber unstreitig der nun folgende Satz, das Scherzo. Das ist ein wirklicher Scherzo-Satz, wie er nur von den besten klassischen Meistern der Symphonie geschrieben wurde. Die an Beethoven geschulte Technik Nicolais feiert hier ihren vollsten Triumph. Im Pianissimo beginnen die Bässe mit zaghaft-drolliger Verschlagenheit. Bald setzt das neckische, durch das plötzliche Forte auf dem schlechten Taktteil etwas störrisch geartete Hauptthema ein. Ein unvermuteter Zweivierteltakt von 16 Takten inmitten des Dreivierteltaktes gibt eine unerwartete Verschiebung. Drollig mit scheinheiliger Miene bringt das Fagott, nun einmal der geborene Humorist des Orchesters, das Thema in Moll. Auch im Trio überraschen anmutige Gedanken in reicher Fülle. Die formale Einheit aber des ganzen Satzes, der überall knapp und klar gehalten ist, prägen ihm den Stempel eines Meisterstückes auf. Schon um dieses Satzes willen sollten sich die Konzertsäle der neuen, alten Symphonie öffnen. Im letzten Satz finden wir wieder reiche Arbeit und eine Menge des Interessanten. Er bringt zum Schluß die Themen der drei ersten Sätze in kurzer Zusammenfassung.

Man hat den Eindruck, daß es dem Komponisten bei Verfassung dieser Symphonie darum zu tun war, einem Herzensbedürfnis zu genügen. Darum auch spricht sie noch heute zu uns mit unverminderter, überzeugender Kraft. In unserer Zeit, die bei instrumentaler Ueberladung oft so wenig Inhalt bietet, verdient ein Werk, wie das unseres Komponisten, erhöhte Beachtung. Die Naivität der Empfindung und des Ausdrucks scheint uns heute verloren gegangen. Daher müssen wir ihr nachspüren, wo auch immer wir sie finden, und in diesem Sinne wird der Fund eine willkommene Gabe sein.

Hugo Schlemüller (Frankfurt a. M.).



Frankfurt a. M. Der Schluß der Konzertsaison hat noch vor allem zwei ausgezeichnete Aufführungen von Beethovens „Neunter" unter Mengelbergs Leitung im letzten Freitags- und Sonntagskonzert der „Museumsgesellschaft" gebracht. Obwohl die Aufführungen dieses Wunderwerks ein wenig an Extravaganz und Uebereilung der Tempi litten, hinterließen sie doch tiefen Eindruck, der neben dem Dirigenten und dem Orchesterpart auch dem trefflich vorbereiteten Chor und den Solisten zu danken ist, welch letztere hier bekanntlich so schwierige Aufgaben zu bewältigen haben. Von den Solisten: den Damen Noordewier-Reddingius und de Haan-Manifarges sowie den Herren Senius und de la Cruz-Frölich war nur Herr Senius mit seinem lyrisch-baritonalen Tenor dem heroischen Charakter seines Partes nicht recht gewachsen. Mengelberg hatte zur „Neunten" einmal die erste Symphonie Beethovens gestellt, das andere Mal die Bachsche D dur-Suite. In den Konzerten vorher hatte er außerdem noch mit Berlioz' „Fantastique", der Brahmsschen Vierten, Straußens erschütternder Tondichtung „Tod und Verklärung", sowie mit Symphonien von Schumann (Nr. 4) und Tschaikowsky (Nr. 5) großen, wohlverdienten Erfolg gehabt. Wir können froh sein, daß wir ihn auf weitere 3 Jahre hier am Dirigentenpult sehen, denn das gesunde und impulsive Temperament seines großzügigen Nachschaffens bedeutet einen Vorzug, der in unserer Zeit nicht allzu häufig ist. Nun hat Mengelberg auch noch den altbewährten „Cäcilien-Verein" übernommen, der früher auch der gleichen Leitung wie die Museumskonzerte unterstand. Der treffliche Verein brachte unter der Führung seines Dirigenten, Herrn Prof. August Grüters, der sich zu Beginn des nächsten Winters verabschieden wird, wie fast alljährlich, Bachs „Matthäus-Passion" zu wohlgelungener, weihevoller Aufführung. Dem prächtig klingenden Chor entsprachen die Solisten, von denen sich Herr Richard Fischer in der Partie des Evangelisten besonders auszeichnete. Der zweite große gemischte Chor unserer Stadt, der „Rühlsche Gesangverein", brachte Bachs bedeutsamstes und größtes Werk, die „hohe Messe" in h moll, zu einer hier kaum jemals in solcher Vollendung gehörten Wiedergabe, freilich auch unter dem Szepter des großen Chorvirtuosen Professor Siegfried Ochs. Konzentration der klanglichen Nuancen, fast zu schroffe Kontraste, aber große Plastik des bildlichen Ausdrucks und packende Ausgestaltung des Orchestralen, das war das Hauptsignum der Aufführung, deren tüchtige Solisten Frau Anna Kaempfert, Frau Luise Zeller-Wolter, Herr Senius und Herr Conell waren. Das zweite Konzert des vortrefflichen „Sängerchors des Lehrervereins" (Dirigent Prof. Maximilian Fleisch) brachte wieder eine Reihe wohlstudierter a cappella-Chöre zu Gehör, u. a. erfolgreiche Novitäten von Fritz Gambke, Rudolf Buck und Friedrich Gernsheim, sowie wertvolle Neubelebungen von Schubert, Liszt und Cornelius. Als Solistin des Konzertes erfreute durch anmutig und effektvoll wiedergegebene Koloratur-Arien Frl. Eve Simony (Brüssel-Haag). Erwähnung von Choraufführungen verdient ferner die des Stabat mater von Pergolese und der schwierigen, gehaltvollen Max Regerschen Kantate „O Haupt voll Blut und Wunden", mit denen sich Herr Musikdirektor Hans Rosenmeyer, der neue Leiter des „Evangel. Vereins für Kirchengesang" bemerkenswert einführte. — Von der viel zu reichlichen Kammermusik unserer Stadt, die seit einiger Zeit übrigens doch etwas maßvoller auftritt, boten das „Böhmische Streichquartett" und das treffliche „Quartett Rebner" entschieden das Beste. Leider ließ man ersteres im großen Saal des Saalbaues spielen, was auf alle Fälle deplaciert wirkte, trotz der grandiosen Leistungen mit letzten Werken Beethovens. Von den zahlreichen Klavierabenden waren die von Télémaque Lambrino und Germaine Arnaud veranstalteten unstreitig die erfreulichsten. Großzügiges Temperament und vollnerviger Anschlag bei beiden; die jugendliche Pariser Pianistin aber scheint noch über eine eigene poetische Note zu verfügen. Dagegen ist bei Lambrino der Drang nach überzeugender einheitlicher Gestaltung stärker. — Von den Vokalkünstlern hatte neben Susanne Dessoir, der feinfühlig gestaltenden Künstlerin, in der letzten Hälfte der Saison Ruth Waldauer, eine Schülerin Hildachs, besonderen Erfolg durch eine vorerst noch etwas kühl ansprechende, aber gut gebildete Sopranstimme. In dem Münchner Sänger Erich Hanfstaengl lernte man einen sympathischen Baritonisten kennen, der mit sehr beachtenswerten Liedern des begleitenden Komponisten Richard Trunk den meisten Erfolg hatte. Als anmutvolle Vertreterin moderner Tanzkunst auf ernst-musikalischem Untergrund führte sich Rita Sacchetto in der „Gesellschaft für ästhetische Kultur" ein, die auch einen Frankfurter Komponistenabend mit Lyrik von Hagfgren (weich-schwärmerisch) und Sekles (eigen-bewußter) sowie geschickten Instrumentalkompositionen von Zilcher veranstaltete.

Theo Schäfer.

Prag. Die Saison will und soll heuer bei uns nicht sterben. Das hat mit ihrem Orchester die Ausstellung getan. Dirigenten und Virtuosen erster Größe, wie wir sie den ganzen Winter über nicht gesehen, erscheinen in kurzen Zwischenräumen nacheinander an der Spitze jenes vortrefflich durch seinen Leiter Dr. Zemanek eingespielten „Jubiläums-Ausstellungs-Orchesters", um mit klassischen und modernen Werken die Musikfreunde „hinzureißen" — sofern sie im Sommer dergleichen mitzumachen gewillt sind. Auch das Musikherz verlangt seine Schonzeit! Aber Mahler folgten, um die Wette ihre Zugkraft versuchend, Nedbal, Nikisch, Saffonow, Busoni, Ondříček und man ruft vivant sequentes! bis in den September hinein. Zwischendurch aber florieren entschieden besser „Tischkonzerte" à la Bilse, mit vornehmstem Programm zu populärsten Preisen, wo man durch Dr. Zemanek u. a. „alle Neune" Beethovens gewinnt. Bei so reicher Sommerernte wird der Rückblick auf die verflossene Wintersaison gefährlich. Sensationell war ein in jeder Hinsicht „einziges" Konzert des „Wiener Tonkünstler-Orchesters" unter Nedbals Feuerleitung (u. a. Mahlers „Erste") und Wera Schapiras brillant-pianistischer Mitwirkung. Im übrigen gingen nur zwei Konzerte des Deutschen Männergesang- und Singvereins über das Gewohnte hinaus: ein Schubert-Abend und ein Konzert mit Orgel-, Chor- und Solostücken aus der Palestrina-Zeit zeigte wiederum, daß Dr. von Keußler sich aufs Programmentwerfen famos versteht. Auf den Brettern so die Welt bedeuten, erweckte nächst den schon erwähnten „Maifestspielen" des „Neuen deutschen Theaters" und begeistert aufgenommenen Gastspielen von Emmy Destinn und des dänischen Tenoristen Herold am tschechischen Nationaltheater, ein historischer Abend des tschechischen Künstlerklubs (Umělecká beseda) berechtigtes Interesse. G. Bendas berühmtes Melodrama „Ariadne auf Naxos" und Pergolesis reizende Mozart prophezeiende „La serva padrona" gingen unter Leitung des Konservatoriumsprofessors Trneček gar beifällig über die gerade freie Variété-Bühne. Für die im großen ganzen gelungene Aufführung kann nicht genug gedankt werden. Wer kennt heute „Ariadne" anders als vom Hörensagen? Allerdings eine gewisse Enttäuschung blieb, nicht bei Pergolesi, wohl aber bei Benda aus: die Musik setzt zu automatengleichmäßig, in zu gleichkurzen Zwischenräumen immer wieder ein und ist — abgesehen von den innigen Violinsoli — nicht vielgestaltig genug im Ausdruck, um auf die Dauer zu fesseln. Wesen und Wirkung des Melodramas liegt — hier sieht man es deutlich — in der maßvollen Anwendung der Musik in einzelnen Szenen. Erwähnt sei noch die 25jährige Gedächtnisfeier des Todestages Rich. Wagners, der lebendig, das heißt von Kainz verblüffend dargestellt,

in einem Gelegenheitsfestspiel Dr. **Batkas** (Wagner liest im Pariser Freundeskreise den Entwurf seines „Wieland der Schmied" vor) über die Bühne des Neuen deutschen Theaters schritt. Während der „alte" Wagner so vor uns „auflebte", sank auf derselben Bühne ein paar Tage später der „junge" durch sein „Sternengebot" ins Grab ... Unter den Solisten, die das Konzertpodium hier erstmals betraten, gewann sich der Meistertenor Felix Senius in einem Musikabend des „Dürer-Bunds" flugs aller Herzen. Nächst ihm interessierte die prädestinierte Wagner-Diva Frau Schauer-Bergmann aus Breslau durch die Plastik ihres künstlerisch gereiften Vortrags. Als zukunftsreiche, außerordentlich stimmbegabte Novize zog endlich Frl. Olga Gallus, eine hochintelligente Schülerin der Marianne Brandt, allgemeine Aufmerksamkeit auf sich und ihre beginnende Bühnenkarriere.

Rud. Freih. Procházka.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Von den **Bayreuther Festspielen** lag bis zum Schluß der Redaktion noch folgende Mitteilung vor. Nach der Lohengrinaufführung am 5. August war der Beifall so stürmisch und anhaltend, daß entgegen der bisherigen Uebung **Siegfried Wagner** vor der Rampe erschien und durch eine Verbeugung dankte.

— In **Brünn** hat außer einer recht gelungenen Aufführung von Donizettis komischer Oper „Don Pasquale", die in zeitgemäßer Bearbeitung durch O. J. Bierbaum und Kleefeld großen Anklang fand, die Theaterdirektion wie im Vorjahre Maifestspiele gebracht, deren Mittelpunkt abermals R. Straußens „Salome" (mit Fr. A. Krull aus Dresden als Titelrolle) bildete. D'Alberts Oper „Tiefland", mit Frau Gutheil-Schoder und Schmedes als Gäste, konnte trotz vortrefflicher Wiedergabe das Publikum nicht erwärmen; wohlabgerundete Aufführungen der „Meistersinger" und des „Tristan" füllten die Abende zwischen den beiden obengenannten Opernvorstellungen. — Die letzten Musikvereinskonzerte boten ein sehr zweifelhaftes Programm, wogegen die Philharmoniker uns mit der Erstaufführung von Bruckners „Achten" überraschten, die tadelfrei wiedergegeben, endlose Beifallsstürme entfesselte. B. W.

— Der **Innsbrucker Musikverein** hat, wie wir schon in unserer letzten Nummer kurz erwähnten, unter der Leitung des Musikdirektors Prof. Joseph Pembaur das Oratorium „Der Tod des Herrn" von Dr. **P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn** aufgeführt und reichen Beifall geerntet, allerdings mehr um des guten Willens als um der Tat selbst willen; denn die Ausführung ließ an Exaktheit und Sicherheit beim Orchester wie bei den Chören hin und wieder zu wünschen übrig. Kammersängerin Möhl-Knabl (München) zeichnete sich hingegen in ihrer Rolle als „Erzählerin" (Sopran) recht vorteilhaft aus, während Konzertsängerin Marie Peregrinus (Salzburg) den künstlerischen Ansprüchen der „mystischen Stimme" (Alt) nicht immer ganz gewachsen schien. Einen überwältigenden Eindruck machte Kammersänger Joseph Loritz (München) in seiner weihe- und würdevollen Vertretung des Christus. —o.

— Im **Mannheimer** Hoftheater hat das Spieljahr 1907/8, das zweite Intendantenjahr Dr. **Hagemanns**, im ganzen genommen in musikalischer Hinsicht nicht sehr günstig abgeschlossen. Wertvolle Neuaufführungen fehlten neben den beiden Uraufführungen gänzlich. Von diesen selbst hatte keine bleibenden Erfolg. Zilchers Fitzebutze, der große Erwartungen hervorgerufen hatte, blieb unwirksam wegen des Mißverhältnisses zwischen der schweren, wenig flüssigen illustrationsreichen Musik und dem an sich einfachen, freilich dabei im Wort gespreizten und schwülstigen Texte, des „Kindermärchens" von Richard Dehmels; die Operette von Eckelmann-Gellert verdiente eigentlich keine Einstudierung. Damit sind die Neuaufführungen überhaupt erschöpft. An anderen musikalischen Großtaten brachte das Spieljahr nur die treffliche Aufführung von Carmen. Die Neueinstudierungen älterer Werke in der zweiten Hälfte des Jahres konnten eine volle Entschädigung nicht sein. Hebung und Förderung des musikalischen Lebens müßten sich demnach Theaterleitung wie die beiden Kapellmeister in erster Linie angelegen sein lassen; der erste Schritt dazu wäre freilich eine quantitative und qualitative Besserung des Personalstandes der Oper, der in mancherlei Beziehungen so zu wünschen übrig ließ wie selten in einem der vorausgegangenen Jahre. H.

— Der **Münchner** Lehrergesangverein gedenkt am 21. Dezember im Odeon einen Richard Strauß-Abend unter Leitung des Komponisten zu geben. Unter anderem sollen, zum ersten Male für München, die zwei 16stimmigen a cappella-Chöre „Abend" und „Hymne" sowie der „Bardengesang" für Männerchor und Orchester aufgeführt werden. Damit hat der Lehrergesangverein die Erwartungen, die wir im Nachtrag an das Münchner Tonkünstlerfest knüpften, voll erfüllt.

— Das **Nürnberger** Konzertleben hat neben viel Durchschnittlichem doch auch manches Hervorragende zu verzeichnen. Der „Verein für klassischen Chorgesang", dessen Konzerten man immer mit Interesse entgegensieht, brachte unter Leitung seines tüchtigen Dirigenten **Hans Dorner** Piernés Kinderkreuzzug zur Aufführung. Die Wahl der Solisten war glücklich: die Damen Ohlhoff (Berlin) und S. v. Rappe (Mannheim) sangen die Kinder Alain und Allys mit tiefer Empfindung, die Rolle des Seemanns und des Erzählers lag in den Händen der Herren Dr. Fest und Ankenbrank (Nürnberg). Das Werk selbst riß dank der sorgfältigen Einstudierung und schwungvollen Wiedergabe Zuhörer wie Ausübende mit zu heller Begeisterung, die am Schluß in einer stürmischen Ovation für den Dirigenten gipfelte. — Im Privatmusikverein spielten die Böhmen Haydn, Dvořák und Beethoven in höchster Vollendung. **Pfitzner**, ein Liebling des hiesigen Publikums, dirigierte im Männergesangverein Eigenes; neu war auch die III. Symphonie in e moll des Fürsten Heinrich XXIV. von Reuß, vom Komponisten selbst geleitet, die, was ihr an Schwung und Originalität abgeht, dafür an vollendeter Satzkunst ersetzt. — Erwähnt mag noch werden ein Liederabend der vier Schwestern Svärdström. Das Publikum war aus dem Häuschen, wohl deshalb, weil die Künstlerinnen gar so sehr seinem Geschmack entgegenkamen; indessen mußte der Abend trotz einzelner herrlicher Leistungen und trotz des bedeutenden Könnens besonders nach der technischen Seite hin enttäuschen, da der Gesamteindruck unter Anwendung oft plumper theatralischer Mittel und Effekthascherei litt. G. Brügel.

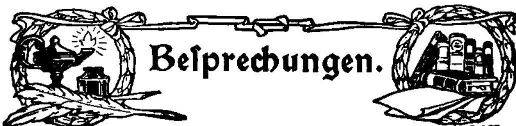
— Im Musiksalon **Bertrand Roth** in **Dresden** brachte die 101. Aufführung der „Zeitgenössischen Tonwerke" Lieder von Otto Frieslander und Theodor Streicher (beide auf Texte aus „Des Knaben Wunderhorn"). Außerdem Stücke für Violoncello und Klavier von Johannes Smith und Percy Sherwood. Die 102. Aufführung enthielt nur Stücke von Karl v. Kaskel, Lieder und Klavierstücke, sowie eine Barkarole für Violine und Klavier (Manuskript).

— Für das nächste Musikfest in **Sheffield** im Oktober ist ein außergewöhnliches Programm aufgestellt: Mendelssohns „Elias"; César Francks „Seligkeiten"; Delius' „Seadrift"; Rimsky-Korsakoffs Weihnachtsabend-Suite; Beethovens „Neunte"; Verdis „Requiem"; Dr. W. Davis' „Everyman"; Debussys Kantate „L'enfant prodigue"; Bachs Matthäus-Passion und Motette „Lobet den Herrn". H. J. Wood ist Leiter des Festes. — In **London** gedenkt man den hundertsten Geburtstag **Mendelssohns** mit einem Monster-Konzert im Kristallpalast zu feiern. Da die eigentliche „Season" in London erst im Mai beginnt, der Gedenktag jedoch auf den 3. Februar fällt, hat man das Mendelssohn-Fest für Mitte Juni in Aussicht genommen und will es dann mit dem alle drei Jahre fälligen Händel-Fest verbinden. — Das Komitee der Joachim-Konzerte in London hat die Weiterführung des Unternehmens beschlossen und wird im kommenden Winter sieben Kammermusikkonzerte geben. Von Mitwirkenden werden Lady Hallé, Marie Soldat, Professor Hausmann, das Klingler-Quartett, Fanny Davies, Donald Tovey und Mr. Borwick genannt.

— **Xaver Scharwenka** will sein 4. Klavierkonzert, das der Königin von Rumänien gewidmet ist, im Oktober in Bukarest selbst zum Vortrag bringen.

— Im **Haag** hat am 18. und 19. Juli das jährliche Musikfest der Niederländischen Tonkünstler-Vereinigung stattgefunden.

— In **Amsterdam** plant man die Gründung einer zweiten Niederländischen Operngesellschaft unter der Leitung von Frau Cateau Nesser.



Klavierstücke zu zwei Händen.

1. Instruktive Stücke.

Storch, Bilder aus der Jugendzeit, 10 Klavierstücke in drei Heften à 1.20 Mk. Verlag **Hainauer** (l.—m.)*; durchaus gute, gefällige Musik. Auf dem Titel steht: „für kleine Hände". Das stimmt nur fürs erste Heft. In den andern kommen größere Spannungen vor.

A. Reckendorfs zwei Sonatinen op. 24 (m.) (Verlag **Pabst**), je 1.50 Mk., sorgfältig befingert und bildend, treffen den Stil fast zu gut, d. h. sie sind etwas trocken; das Andante der zweiten hat wärmere Empfindung.

Schmidt-Badekows Konzertstudie über Rameaus Gavotte mit Doubles (m.—s.), (Verlag **Bratfisch**, 2.50 Mk.) bringt, abgesehen von Variation 7 und 8, dem Händel-Spieler nichts Neues an Spielarten, ist aber bildend und dankbar.

Hans Hubers sechs lyrische Etüden (s.), à 2—2.80 Mk., Verlag **Foetisch**, Lausanne, könnte man auch zu der feinen Kategorie der Vortragsstücke rechnen, denn sie sind wohlklingend, von modernem Gepräge und erreichen ihre pädagogische Absicht auf angenehme Weise.

Mehr zur ganz „leichten" Unterhaltungsmusik gehören **M. Vogels** vier Suiten zu je drei aus einer Oper zusammengestellten Stücken (Verlag **Pabst**) (l.—m.), à 2 Mk. Sie dienen zur Aufmunterung für unsere jungen Klavierschüler. Jedes Stück ist abgerundet.

2. Vortragsstücke.

L. Pabsts Zyklus: Nordische Sommernacht, op. 41, fünf Stücke zusammen 3 Mk., Nr. 2 und 5 einzeln à 1.50 Mk. (m.—s.), zeigen aufs neue den eleganten, poetisch empfindenden und dankbar schreibenden Salonkomponisten, aus dessen Feder eitel Wohllaut strömt. Aehnlich schwelgt **A. Könnemann** in seiner Berceuse, op. 48 (Verlag „**Zum Schwarzwald**", Schramberg i. Württ.). 1.20 Mk. (m.)

* l. = leicht, m. = mittelschwer, s. = schwer, ss. = sehr schwer.

Phantastisch, wie der Autor sie nennt, ist sie nicht, aber überaus einschmeichelnd, in der Art der Träumereien Tschaikowskys.

F. Zierau, op. 16. „In der Dämmerstunde" (Verlag Bratfisch), 1.50 Mk. netto (m.). Das sind 10 kleine, feine Stücke, die eine leichte Hand erfordern und wegen ihres nicht ganz einfachen Satzes auch instruktiven Wert haben. Dabei ist das Heft sehr billig. Von diesem Autor hat die „Neue Musik-Zeitung" verschiedene gefällige Stücke gebracht.

Schmidt-Badekows Schalksliedchen (Verlag Bratfisch) 1 Mk. (m.) schildert in witziger Weise, wie in Colombinens Herz Liebessehnen und -scherz einander schnell ablösen.

G. Grenz, „Stimmungen" op. 13 (Verlag Pabst), 2.30 Mk. m.) Das sind vier Klavierstücke, die durch gediegene Faktur sich auszeichnen, Nettes, aber nicht gerade Packendes bringen; auch ermüdet das fortwährende Legato. Bezeichnenderweise sind die Stücke einem Organisten gewidmet, vielleicht auch von einem solchen erdacht.

Gefälliger, abwechslungsreicher und moderner sind **Reichelts** fünf Stimmungsbilder (Verlag Walda, Löbau) (m.), und die vier Vortragsstücke von **Cahnbley**, op. 9 (Süddeutscher Musikverlag, Straßburg). Im Walzer Nr. 4 verläßt der Komponist allerdings den noblen Ton, hier scheint er sich wohl zu fühlen und verrät damit eine bedenkliche Begabung für die allzuleicht geschürzte Muse.

H. Reckendorfs fünf Charakterstücke in Tanzform (W. Backhaus gewidmet, wohl sein Lehrer?), op. 26 (Verlag Pabst) (m.), à 80 Pf. bis 1.20 Mk., sind tüchtige, natürlich empfundene Stücke. Nr. 4 ein brillanter Walzer nach dem Muster von Chopins Minutenwalzer.

E. Toch, fünf melodische Stücke, op. 9. (Verlag Pabst) à 80 Pf. bis 1.20 Mk. (m.—s.); sie verraten Phantasie, sind unter einander im Charakter recht verschieden und wegen ihrer Mehrstimmigkeit nicht so mühelos genießbar. Nr. 3 bringt weite Griffe, Nr. 5, Papillons, ist eine Etüde.

Nancy von Hadelns fünf Klavierstücke (Verlag Gries & Schornagel) (m.), à 1 Mk. bis 1.50 Mk., sind zum Teil sprunghaft, nicht ohne Originalität, aber auch nicht vollendet.

Von den besprochenen Werken heben sich die folgenden bedeutsam ab, teils durch nationale Färbung, teils durch bedeutsameren Inhalt, teils durch moderne Richtung.

Das Klavierstück ist, wie alle Stilgattungen heute, in einem Uebergangsstadium. Technisch neue Spielarten und Schwierigkeiten sind seit Liszt und seinen Schülern wenig mehr ersonnen worden; auf diesem Gebiet wird auch eine Fortentwicklung nicht zu hoffen, noch zu wünschen sein. (Nur die Jankó-Klaviatur würde eine Umwälzung hervorrufen.)

Dagegen nach der Seite der Mehrstimmigkeit, der Rhythmik, Melodik (Chromatik) und Harmonik (Enharmonik) und der nationalen Färbung (ungarische, indische, norwegische, russische) steht noch das ganze Land offen. Noch sind die neuen Ausdrucksmittel, die Wagner uns brachte, die neuen Modulationsmöglichkeiten, die wir Liszt, Strauß, Reger verdanken, für die Klavierliteratur nicht genügend nutzbar gemacht. Anderseits gehen auch manche allermodernsten Komponisten zu weit und schrecken das Publikum ab, so z. B. auch **Scriabine**, der Russe, in seinen zwei Klavierstücken op. 54 (Selbstverlag?) 2 Franken (m.—s.). Das erste: „Poème" ist ein Unikum, die reinste Taktspeisekarte, denn wir finden da nacheinander 3/8, 3/4, 2/4, 2/8, 2/16, 3/16, 5/16, 10/16 und 15/16. Es ist eine Sequenz. Nr. 2. Enigme (Rätsel) macht seinem Titel Ehre, ist aber rhythmisch gleichmäßiger; es schließt dafür fragend mit einem alterierten Septimenakkord. Diese bleichsüchtigen Klänge liebt der Autor besonders, man wird nicht sofort daraus klug, das Ohr muß sich erst daran gewöhnen. Erst nach mehrmaligem Spielen erfaßt man die strenge Logik, die in dem scheinbaren Wirrsaal steckt. Ich finde die Stücke jetzt schön.

Aehnlich seltsam, ein fremdartiger, übermäßig gewürzter Trank ist die V. Sonate op. 53 von **Scriabine** (s.), wohl auch im Selbstverlag? Die Sonate hat nur einen Satz, häufigen Taktwechsel; es liegt ihr ein Programm zugrunde, eine phantastische Beschwörung geheimnisvoll schaffender Kräfte. Das Ganze ist ein Dokument eines seiner Zeit weit vorausgeeilten musikalischen Schöpfergeistes.

Ein ganz anderes, leicht verständliches und doch wertvolles und schönes Werk, das allen vorgerückten Spielern aufrichtig empfohlen werden kann, ist die Sonate op. 22 hm. von **Joseph Wieniawski**. (Verlag Stöppler, Wiesbaden) 4 Mk. (m.—s.). Es nützt das Klavier in seinem ganzen Umfang aus, ist dankbar und wirkungsvoll gesetzt. Der erste und dritte Satz sind in Sonatenform gehalten, pathetisch, polyphon, in einiger Beziehung an Beethoven mahnend. Das Andante tut einem in seiner einfachen, ernsten Schönheit ganz wohl nach all dem Klingklang der süßen Salonmusik. Wegen seines tieferen Inhalts und seiner brillanten Wirkung (Massenspiel, Sprünge ꝛc.) eignet es sich zum Vortrag im Konzertsaal.

Der II. Parademarsch von **Rich. Strauß** (Fürstner, 1.60 Mk.) (m.—s.) hat einen pompösen, altdeutschminnesanglichen Anstrich (besonders wegen des kirchlich klingenden IV nach dem V) und nur einige saftige Quinten- cum Oktavenparallelen verraten den kühnen Umstürzler. Offenbar hat der Komponist auf den künstlerisch konservativen Geschmack unseres Kaisers, dem der Marsch gewidmet ist, Rücksicht genommen. Das Trio ist von herrlicher Schumannscher Innigkeit und einfachster Melodik. Endlich wieder einmal ein nicht ordinärer Militärmarsch!

C. Knayer (Stuttgart).



Kunst und Künstler.

— Eine italienische Wagner-Oper? Wie italienische Blätter melden, hat Giacomo Puccini die Absicht, mit italienischem Kapital und auf italienischem Boden, am liebsten in einem eigens hierzu zu erbauenden Festspielhause, ein ständiges Wagner-Theater zu gründen. Zu diesem Zweck plant er schon für die kommende Saison eine Studienreise, um an den größten Opernbühnen Deutschlands und Oesterreichs die Darstellung Wagnerscher Musikdramen noch einmal zu studieren und seine Erfahrungen auf der von ihm zu inaugurierenden Bühne zu verwerten. — Wir zweifeln sehr an dem Erfolg der gewiß guten Absicht Puccinis. Man halte dagegen nur folgende Meldung aus Rom vom 2. August: „Beim Abendkonzert auf der Piazza Colona kam es zu einem lärmenden Zwischenfall. Wie üblich ließ der städtische Musikdirektor Vesella auch ein deutsches Musikstück spielen, und zwar diesmal die fünfte Symphonie Beethovens. Die Symphonie wurde von einem Teil des Publikums mit lebhaftem Pfeifen aufgenommen. Andere schrien: ‚Fort mit der deutschen Musik! Wir wollen keine deutsche Musik!' Worauf das übrige Publikum heftig protestierte." — Warum den Leuten also etwas aufdrängen, das sie nicht „wollen"?

— Eine Medaille auf Joh. Seb. Bach bringen wir in untenstehender Abbildung. Sie ist aus Anlaß des 50jährigen Jubiläums der Wiener Singakademie gestiftet und solchen Persönlichkeiten



gewidmet, die sich um die Akademie wie auch um den kirchlichen Chorgesang verdient gemacht haben. Die Wiener Singakademie pflegt in erster Linie den kirchlichen Chorgesang. Sie war es, die vor 50 Jahren die „Matthäus-Passion" von Bach zum erstenmal in Wien aufgeführt hat. Die Medaille, die der rühmlich bekannte Wiener Medailleur Hans Schäfer modelliert hat, trägt auf der Vorderseite um das Bild die Worte: „Zur Erinnerung an den 50jährigen Bestand der Wiener Singakademie"; auf der Kehrseite: „1858—1908. Unter dem Protektorate Ihrer k. k. Hoheit der Durchl. Frau Erzherzogin Isabelle."

— Sängerwettstreit um den Wanderpreis des Kaisers. Von der Kommission für den Wettbewerb um den vom Deutschen Kaiser gestifteten Wanderpreis ist jetzt das Rundschreiben an die deutschen Männergesangvereine betreffs des nächstjährigen Wettsingens versandt worden. Die Kommission besteht aus den Herren General-Intendant der Kgl. Schauspiele und der Hofmusik Georg von Hülsen, Wirklichen Geheimen Oberregierungsrat Dr. Schmidt, Geheimen Regierungsrat Professor Dr. Friedländer, Geheimen Regierungsrat Professor Dr. Kretzschmar, Musikdirektor Professor Prüfer, Professor Georg Schumann, Professor Ernst Eduard Taubert. Das Wettsingen findet im Sommer 1909 in Frankfurt am Main statt. Alle deutschen Männergesangvereine, die sich mit einer Mitgliederzahl von mindestens 100 Sängern beteiligen können und wollen, werden zur Teilnahme an dem Wettstreit eingeladen und aufgefordert, sich bis spätestens zum 1. Dezember 1908 bei dem Vorsitzenden der Kommission, General-Intendanten von Hülsen, Berlin, Dorotheenstraße 2, anzumelden.

— Die künstlerische Konzeption läßt sich nicht erzwingen. Eine wichtige Entscheidung für Verleger und Autoren über Fragen künstlerischen Schaffens ist kürzlich im Wiener Zivillandgericht gefällt worden. Anlaß zu diesen Diskussionen gab die Verhandlung über eine Klage, die zwei junge Schriftsteller, Theodor Mannheimer und Dr. Max Hartwich, gegen den Kapellmeister und Komponisten Karl Lafite erhoben hatten und in der sie eine Entscheidung des Gerichts begehrten, daß Lafite schuldig sei, ein von den Klägern in seinem Auftrage geschaffenes Opernlibretto „König Rother" binnen drei Monaten bei sonstiger Exekution zu vertonen. Die Schriftsteller erhielten aber später einen Brief Lafites, worin dieser erklärte, er sei nervös überreizt, sein Arzt habe ihm das Arbeiten verboten, er schicke daher das Libretto zurück. Da es zu einer gütlichen Einigung mit Lafite nicht kam, wurde gegen ihn die Klage eingereicht. Der Beklagte wendete ein, er habe sich wohl mit größtem Eifer an die Arbeit gemacht, aber bald gesehen, daß das Libretto

für eine Oper ganz ungeeignet sei. Der Vertrag sei niemals rechtswirksam gewesen, weil er eine unmögliche Leistung zum Inhalt habe. Als Sachverständiger wurde Gerichtsadjunkt Dr. Julius Bittner, der Komponist der Oper „Die rote Gred“ vernommen, der erklärte, die künstlerische Konzeption lasse sich nicht erzwingen. Der Gerichtshof wies nach längerer Beratung die Klage kostenpflichtig ab mit der Begründung, eine rechtliche Einwirkung auf Momente, die außerhalb des Willens liegen, sei ausgeschlossen, ein Vertrag, der solche Momente enthält, nicht exekutionsfähig und wirkungslos. -- Hieraus können sich für künftig eigenartige Momente ergeben.

— Städtische Musikpflege. Auf Antrag des städtischen Musikausschusses hat der Magistrat in Bielefeld beschlossen, die Subvention des städtischen Orchesters — Dirigent Kapellmeister Max Cahnbley — um 4500 Mk. jährlich zu erhöhen. (Zurzeit beträgt sie 10000 Mk.)

— Ein begehrter Operntext. Um die „Cavalleria rusticana“ ist bekanntlich ein Streit entbrannt, nachdem Verga dem Musiker Monleone die Erlaubnis erteilt hatte, seine berühmte Novelle zum zweiten Male zur Komposition einer Oper zu benutzen, die bei dem Verleger Puccio erschien. Mascagni und sein Verleger Sonzogno, der die Preiskonkurrenz ausgeschrieben hatte, bei der die erste „Cavalleria“ als Sieger hervorgegangen war, haben das Recht des Autors, diese Autorisation zum zweiten Male zu erteilen, bestritten und Klage gegen Verga, Monleone und Puccio erhoben. In erster Instanz war das Urteil zu ihren Gunsten ausgefallen und die neue Oper als „unerlaubte Nachahmung und illoyale Konkurrenz“ bezeichnet. Jetzt hat sich nun das Mailänder Berufungsgericht mit der Sache beschäftigt und das erste Urteil zum Teil bestätigt. Zwar wurde die Beschuldigung, daß eine „illoyale Konkurrenz“ vorliege, beseitigt, aber das Vergehen der unerlaubten Nachahmung oder des Nachdrucks als vorliegend anerkannt, und die Beschuldigten wurden verurteilt. Monleone und Verga haben 750 Lire Buße zu zahlen.

— Eine Orgel in der Peterskirche. Aus Rom kommt die Nachricht, Papst Pius X. habe beschlossen, nach einem schon vor Jahrzehnten entworfenen Plan eine große Orgel in der St. Peterskirche bauen zu lassen.

— Die chromatische Harfe als Unterrichtsgegenstand am Pariser Conservatoire wird wegfallen. Es scheint, daß die Orchester sich sträuben, diese Harfe einzuführen, vielleicht wegen ihrer geringeren Sonorität.

— Von den Konservatorien. Den 24. Jahresbericht sendet uns das Großherzogl. Konservatorium für Musik in Karlsruhe. — Der 14. Jahresbericht des städtisch subventionierten Konservatoriums der Musik zu Heidelberg ist uns zugegangen.

— Konzert in Nibelheim. In der Nähe von Sondershausen, in einem Kalibergwerk, viele hundert Fuß unter der Erde, hat man einen richtigen Konzertsaal ausgehöhlt, in dem kürzlich Sondershausener Künstler ein Konzert mit abwechslungsreichem Programm veranstalteten. Professor Traugott Ochs war der Dirigent, Backhaus spielte die Klavier-, Corbach die Violinsoli und Baritonist Fischer sang. Das zahlreich erschienene Publikum aber fand das größte Wohlgefallen an den unterirdischen Vorgängen und hielt sich im Beifallklatschen keineswegs zurück. Man hatte offenbar keine Angst, daß die Wände des Saales einstürzen würden. Die akustische Wirkung soll, wie Professor Traugott Ochs versichert, besonders beim Klavier eine ganz überraschend glänzende gewesen sein. Die „Signale“ bemerken dazu: Daß die Vorträge nichts Oberflächliches an sich hatten und von ungewöhnlicher Vertiefung zeugten, braucht wohl kaum erst betont zu werden. Die unglücklichen Leute aber, die in einem feindseligen Verhältnis zur Musik stehen, werden nun erst recht nicht mehr wissen, wohin sie sich flüchten sollen. Daß man ihr auf dem Wasser nicht mehr entrinnen kann, weiß jeder, der einmal auf einem Ozeandampfer gefahren, und nachdem die Tonkunst nun auch in die Bergwerke eingedrungen ist, wird sie sicherlich vor dem flüchtigsten Element auch nicht zurückweichen: das Luftschiff der Zukunft wird gewiß seine Kapelle an Bord haben....

— Pariser Opernsängergehälter einst und jetzt. Angesichts der enormen Gagen, die den heutigen Gesangsstars zu Füßen gelegt werden, erinnerte der Pariser „Gaulois“ unlängst an die bescheidenen Gehälter, mit denen sich das Personal der Pariser „Großen Oper“ im Jahre 1713, zur Zeit Ludwigs XIV. begnügte. Die sogenannten „Basses tailles“ (den heutigen Bassisten entsprechend) erhielten zusammen 3500 Pfund (ein Pfund = 1 Frank), die „Hautes Contres“ (Tenöre) von 1500 abwärts bis 1000, die Damen von 1500 bis 700 Pfund. Die 22 Choristen erhielten je 400, und zwei Pagen je 200 Pfund, die Damen bekamen gleichfalls je 400 Pfund. Die Gagen der Mitglieder des Balletts differierten zwischen 1000 und 400 Pfund. Der erste Kapellmeister empfing nur 1000 Pfund, während die Gagen der 45 Orchestermusiker sich zwischen 600 und 400 Pfund bewegten. Die beiden Maschinisten, die den gesamten Bühnenbetrieb zu besorgen hatten, erhielten für ihre verantwortungsvollen Dienste nur je 600 Pfund. In die moderne französische Geldwährung übertragen ergibt das ein Gesamtgehalt von 67500 Franks, also weniger als heutzutage ein einziger Gesangsstar erhält! A. N.

— Eine Kritik mittels des Volksliedes. Der Wiener Hofkapellmeister Fuchs hatte eine neue Motette komponiert und sie in der Votivkirche zur Aufführung gebracht. Besonders lag ihm daran, das Urteil seines Kollegen H. über die neue Komposition zu hören. Er fragte ihn daher bald, wie ihm die Motette gefallen habe. H. klopfte seinen Kollegen jovial auf die Schulter und intonierte: „Fuchs, die hast du ganz gestohlen ...“

— Eine Talentvolle. Folgende hübsche Anekdote über von Pachmann wird aus Amerika erzählt. In einem kleinen romantisch gelegenen Orte der Catskill-Berge Rip van Winkles Angedenken suchte der soeben 60 Jahre gewordene Künstler Erholung. Auf einem seiner Spaziergänge hört er plötzlich Chopins göttliches Impromptu arg am Piano mißhandelt. Er erhebt seine Augen zu dem Hause der Chopin malträtierenden Person und erblickt ein einfaches kleines Schild: „Klavierlehrerin; 50 Cents pro Stunde; Anfänger die Hälfte.“ Ein nobler Impuls veranlaßt de Pachmann, die Klingel der Haustüre zu läuten. Die Lehrerin in eigener Person öffnet die Türe und erkennt sofort den Meister (meilenweit in der Umgegend kennt ihn ein jeder). Errötend stammelt sie: „O, Sie haben sicherlich mein schlechtes Spielen gehört!“ „Das ist so,“ antwortet Pachmann, „und ich komme, Ihnen zu helfen besser zu spielen“. Er verweilte ungefähr eine Stunde lang bei ihr und die Lehrerin vermochte keine Worte zu finden, ihre Dankbarkeit auszudrücken. — Drei Tage später kommt Pachmann an demselben Hause vorbei und konstatiert eine entschiedene Verbesserung. Nicht etwa mit seinen Ohren, sondern mit seinen Augen. Denn er erblickt ein glänzendes neues Schild, doppelt so groß wie das vorige, mit folgender Inschrift: „Miß ..., Schülerin von Pachmann; 1 Dollar pro Stunde; nur vorgeschrittene Schüler.“ „Carpe diem“ murmelt Pachmann vor sich hin, indem er eine aus Lachen und Mitleid gemischte Träne von seinem Auge abwischt, „dies Mädel hat sicherlich Horatius gelesen.“ A. B.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen und Ernennungen. Max Reger ist von der philosophischen Fakultät der Universität Jena zum Doctor honoris causa ernannt worden. (Unsern Glückwunsch, Herr Doktor! Unter den 4 „Kollegen“ Regers, die aus Anlaß des Jubiläums den Doktorgrad in der philosophischen Fakultät erhielten, befindet sich auch Professor Theodor Fischer in München.)

— Die Ernennung des Freiherrn Busso v. Meyern-Hohenberg zum Intendanten des Koburg-Gothaischen Hoftheaters (an Stelle des Kammerherrn v. Ebart) steht bevor. (Der neue Theaterleiter ist Hauptmann und Adjutant der Marine-Station der Ostsee in Kiel. Er hat ein dem Herzog von Koburg gewidmetes Festspiel verfaßt.)

— Oberleutnant v. Schirach, der neue Intendant des Weimarischen Hoftheaters, hat in einer Unterredung erklärt, daß er am 7. September durch Herrn v. Vignau vorläufig in Vertretung, aber mit der Absicht auf definitive Anstellung in sein Amt eingeführt werde. Herr v. Vignau kehrt also nicht wieder in sein Amt zurück.

— Gustav Kogel, ehemaliger Dirigent der Frankfurter Symphoniekonzerte, soll im nächsten Winter Herrn Mengelberg bei der Leitung der Amsterdamer Concertgebouw-Konzerte unterstützen.

— Kammersänger Feinhals in München wird in der nächstjährigen Saison ein viermonatiges Gastspiel an dem Metropolitan-Opernhause in New York absolvieren. Er will dort u. a. auch den Amfortas im „Parsifal“ und den Sebastiano im „Tiefland“ singen. Den Rest seines im ganzen sechs Monate umfassenden Urlaubes wird er teilweise zu Gastspielen an der Budapester Oper benützen.

— Der bedeutende belgische Musikgelehrte François Auguste Gevaërt in Brüssel, der auch der Berliner Akademie der Künste seit 13 Jahren als auswärtiges Mitglied zugehört, hat das achtzigste Lebensjahr vollendet. Seine erste Lebensepoche gehörte vorwiegend der Komposition: Messen und Kantaten, vor allem aber seine melodiösen und komischen Opern wurden namentlich in Paris sehr beifällig aufgeführt. Gevaërt selbst wurde [illegible] an der Großen Oper zum Directeur de la musique ernannt. Seit 1871 wirkt er in Brüssel an Stelle von Fétis als Direktor des Konservatoriums. Allgemein bekannt ist seine von Hugo Riemann ins Deutsche übertragene „Traité d'instrumentation“.

— Ein Sohn von Frau Schumann-Heink bildet sich zum Opernsänger aus. Es heißt, daß er eine vortreffliche Baß-Baritonstimme besitzt und daß seine berühmte Mutter große Hoffnungen auf seine Sänger-Karriere setzt.

— In Rustschuk ist der „russische Barde“ Agrenjew-Slaviansky einer Operation erlegen, kurz vor seinem 50jährigen Künstlerjubiläum. Er war gerade auf einer Konzerttournee durch die Balkanländer und Oesterreich begriffen. Seine Propagandareise für das russische Volkslied war auch zum letzten Male von einem großen Triumph begleitet. Ueberall wurde er als der Apostel des slawischen Nationalgesanges gefeiert und bewundert. Außer Australien hat er jeden Winkel des Erdballs mit seiner Kapelle besucht und hat trotz seiner 70 Jahre keine Mühe und Strapaze gescheut. Mehr als jeder andere Künstler und Patriot hat er für Rußland gewirkt und sein Lebenswerk, das die Sammlung und Verbreitung des slawischen Volksliedes zum Inhalt hatte, wird noch lange nicht nach Gebühr gewürdigt. —ny.

Schluß der Redaktion am 8. August, Ausgabe dieser Nummer am 20. August, der nächsten Nummer am 10. September.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 23.

Stuttgart-Leipzig
10. Sept. 1908.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Vom Musikalisch-Häßlichen.

Ihr kennt es wohl, das Buch „vom Musikalisch-Schönen",
Heut heißt das Losungswort: „Kultus des Häßlichen",
Heut gilt's, die Welt vom Schönen zu entwöhnen,
Ich schreib ein Buch vom „Musikalisch-Gräßlichen".

Dieser Stoßseufzer eines alten ehrenfesten Hanslickianers findet in unsren Tagen bei vielen Musikfreunden ein lebhaftes Echo. Es wimmelt ja in der Tat in der heutigen, so ganz anders gearteten, in Harmonie, Modulation, Rhythmik und Melodieführung so viel Neues bietenden Musik von solchen unheimlichen Dingen, die dem an die reine Schönheit der Klassiker gewöhnten Ohr als musikalisch Häßliches, ja als empörende Kakophonien sich darbieten. Aber ist es denn so einfach, den Begriff des ästhetisch Häßlichen klarzustellen und den Punkt genau zu fixieren, wo das Schöne aufhört und das Häßliche beginnt? Häßlich ist ja noch nicht das Unharmonische als solches, dissonierende Tonverbindungen, Vorhaltsbildungen, Akkordmischungen u. a., wie sie die heutige Musik so vielfach bietet: diese können im Gegenteil wichtige Faktoren der Schönheit eines Kunstwerkes sein. Jene Dissonanzen werden erst häßlich und ästhetisch unerlaubt, wenn sie keinen Zweck haben, wenn sie das bloße Resultat der Kombinationsarbeit des Komponisten sind oder gar mit Absicht als Selbstzweck behandelt werden, wenn sie den Zweck nicht erfüllen, zur Konsonanz zu führen, oder als Mittel zum charakteristischen Ausdruck zu dienen. Letzteres ist ja besonders im Drama oder in der Ballade, wo es sich um drastische Wirkungen handelt, nicht bloß erlaubt, sondern oft geradezu geboten. Am nächsten liegt immerhin die Versuchung für den Komponisten, ins musikalisch Häßliche zu verfallen, bei der — an sich unanfechtbaren — Programmmusik: wenn der Begriff, der Gedanke zum bestimmenden, die Melodie- und Harmonieführung einseitig beherrschenden Faktor erhoben wird, so daß die der Tonkunst eigentümlichen Gesetze außer Kraft treten. Zum Musikalisch-Häßlichen führt auch die bloße Künstelei und Grübelei mancher Komponisten, jene gehäufte Kontrapunktik, die es mitunter zu einem Dutzend gleichzeitig erklingender Motive bringt, Musik für das Auge, aber für das musikalische Ohr ein verworrener Knäuel und Greuel! Und auch darin müssen wir den Feinden der modernen Musik ein Zugeständnis machen: viele Komponisten machen den Eindruck, als suchten sie das Unharmonische als solches; es soll durch sich selber wirken, anstatt dem Schönen zur Folie zu dienen. Was veranlaßt sie dazu? Entweder das Bestreben, ganz Neues, Ungewöhnliches zu bieten — das Fortschrittsfieber, oder — ein wirklich und ehrlich verdorbener Magen und Geschmack. Es sind wahre Fortschrittssprünge, die wir manche Komponisten machen sehen in der Sucht, etwas Niedagewesenes zu bieten, während doch die Geschichte sie lehren sollte, daß die Entwicklung der Kunst den Sprung so wenig liebt, wie die Natur. Und dann ist es wieder das von Konsonanzen und klassischer Schönheit übersättigte Ohr des Tag für Tag Musiktreibenden und Musikhörenden, dem es ekelt vor den „faden Süßigkeiten", das sich sehnt nach dem spanischen Pfeffer der Dissonanzen, darum von manchen auch mit Vorliebe solche Stoffe gewählt werden, welche die Dissonanz als Ausdrucksmittel benötigen: marternde Seelenqualen, die Stimmung eines Verdrießlichen, Zornentbrannten oder Verzweifelnden.

Wenn wir demnach jenem grimmigen Verfechter des alten Schönheitsideals in manchen Punkten recht geben müssen, so dürfen wir doch fragen, ob er nicht in seinem Pessimismus zu weit geht und zu schwarz sieht? Mag's ja auch eine Zeitlang noch wirr und kraus aussehen, noch wild und „konfus" durcheinandergären, so brauchen wir doch nicht den Mut zu verlieren und ängstlich zu wähnen, daß Frau Musika schon in den letzten Zügen läge. So tröstete ja auch einstens selber Meister Draeseke, der Rufer im Streit, in seiner Lehre „von der Harmonie, in lustige Reimlein gebracht" seine Schüler hinsichtlich der immer zunehmenden Kompliziertheit:

„Wohl wird der Einfachheit gehuldigt,
Der Kompliziertheit wird beschuldigt
Die ganze neuere Aera.
Doch unumstößlich ist, daß wer A
Gesagt einmal, muß B auch sagen.
So wird dich unerbittlich jagen
Das Fatum in die Kompliziertheit,
Drum sei, so rat' ich, nicht geniert heut."

Auch in der Harmonik ist man freilich durchaus nicht mehr „geniert heut". Und unser Ohr gewöhnt sich wunderbar

an Harmonien und Tonverbindungen, die man früher nicht ohne Unlust ertragen, ja mit Abscheu von sich gewiesen hätte, an Mollnonen- und Doppelakkorde und andere Ungeheuer, die vom Mozartschem Standpunkt aus als wahre Monstra von Häßlichkeit erscheinen, ja wir finden zuletzt noch einen heimlichen Reiz darin, sofern sie nur, was der Eingeweihte leicht herausfühlt, das Merkmal des Impulsiven, Inspirierten und nicht des Gesuchten, Gekünstelten an sich tragen. So manches Unharmonische müssen wir begreifen lernen als ein werdendes Schönes, als die durch allerlei Hindernisse und Hemmungen sich hindurchkämpfende Harmonie. So bietet es z. B. dem Eingeweihten einen ganz besonderen Genuß, im Stimmengewebe eines polyphonen Satzes die Stimmen aus harmonisch fast unmöglichen Verbindungen, scheinbar unlöslich verschlungenen Knoten sich wieder zum lichten, reinen Dreiklang hindurchringen zu hören. Oft erscheint die Harmonie erst ganz am Schluß, und muß im Verlauf des Stückes unter all den Vorhalten, Vorausnahmen und durchgehenden Tönen als harmonische Basis herausgefühlt, gleichsam nur im Geist gehört werden.

Für eine bloße Tücke des Zufalls dürfen wir die heutigen Zustände denn doch nicht ansehen: es ist nun einmal doch diese Entfremdung vom Einfach-Schönen, dieser „Kultus des Häßlichen" ein mit innerer Notwendigkeit sich geltend machender Zug unserer Zeit. Es ist der energische, stark ausgeprägte Wirklichkeitssinn, der wie auf allen Gebieten der Wissenschaft und des Lebens, so auch in den Künsten sich geltend macht, und dem auch die Tonkunst ihren Tribut zahlen muß. Der moderne Mensch will allen Erscheinungen des Lebens, allem was da ist und lebt, wenn es nur die nötige Lebensenergie besitzt, gerecht werden. Wie der Dichter, der Maler gerade der Prosa des Lebens, dem Unschönen noch eine interessante Seite abzugewinnen sucht, so bedient sich der Komponist unserer Tage mit Vorliebe der Dissonanz, weil sie mehr der Wirklichkeit entspricht als der reine Dreiklang. Und wer wollte leugnen, daß auf diesem Wege auch wirklich neue harmonische Entdeckungen gemacht, ja neue Schönheiten, neue Reize gewonnen worden sind? Wie manches häßliche Gesicht kann plötzlich schön erscheinen, wenn Güte, Humor oder Geist es durchblitzt! War Beethoven schön? War er nicht häßlich nach dem vulgären Schönheitsbegriff? Und doch imponiert uns der Beethoven-Kopf! Es gibt nicht bloß ein Schönes, es gibt auch ein Geistreiches, ein Erhabenes in der Musik, und auch die Wahrheit, die nur selten schön ist, soll in der Kunst immer wieder zu ihrem Rechte kommen. Derselbe Nietzsche, der in seiner späteren Zeit den Verfall des melodischen Sinnes, das Ueberhandnehmen der Phrase, die Vorliebe für das Asymmetrische und mathematisch Unregelmäßige, das Abhandenkommen des „großen Stils" in der Musik beklagt und als décadence bezeichnet, sagt doch wieder: wir müssen „uns überzeugen, daß selbst das Häßliche und Disharmonische in der Welt ein künstlerisches Spiel ist, welches der (schöpferische) Wille in der ewigen Fülle seiner Lust mit sich selber spielt." Und „wir sollen das Notwendige nicht bloß ertragen, noch weniger verhehlen (verlogener Idealismus!), sondern es lieben." Etwas von dieser Liebe zur Notwendigkeit, zur Wirklichkeit mit all ihren Widersprüchen und Dissonanzen scheint mir in der heutigen Musik zum Ausdruck zu kommen. Dulden wir es eine Zeitlang, dieses Schwelgen in Dissonanzen, bemühen wir uns selber, und wenn es auch nicht gleich von Herzen geht, in der Musik, wie sie nun einmal ist, etwas Notwendiges zu sehen und „das Notwendige zu lieben". Wenn in unseren Tagen Werke wie z. B. Straußens „Salome" in der musikalischen Welt mit so elementarer Gewalt sich Geltung erzwingen, so muß dies auch dem Widerstrebenden zu denken geben. Besser, wir bemühen uns, zu verstehen, als daß wir zu rasch aburteilen.

Unsere heutige Musik mit ihren kurzen Ruhepunkten, dem rastlosen Vorwärtsdrängen, den nur selten sich auslösenden harmonischen Dreiklängen (die aber dann um so mächtiger wirken!), mit der so vielfach verschlungenen Kontrapunktik, mit den durch das Dickicht scheinbar unlöslicher Dissonanzen sich mühsam hindurchringenden herben Tönen — ist sie nicht ein treffender Ausdruck der ruhlos strebenden, mannhaft kämpfenden, durch tausend Hindernisse und Schwierigkeiten sieghaft sich hindurcharbeitenden Zeit und Menschheit, die mit gesundem Instinkt von dem allzu Weichen, Weiblichen, Rührenden sich hinwegwendet, weil es sie im Lebenskampfe nur schwächen und erlahmen lassen würde. Das Leben — ein Kampf, das ganze Erdenleben eine große Dissonanz, deren harmonische Auflösung im Diesseits gar nicht zu erhoffen ist, das scheint uns oft aus der heutigen Musik wie eine Offenbarung herauszuklingen. Mich dünkt oft dieses Hervorkehren der Schatten und Nachtseiten des Lebens, dieses Vormalen des Ernsten, Herben, ja Gräßlichen im Spiegel der Kunst, diese oft mit erschütternder Wahrheit und Lebendigkeit aus Tönen uns vorgezauberte Tragik, zu der gerade unsere bedeutendsten Tondichter wie mit fremder, unheimlicher Gewalt sich gedrängt fühlen, und der gerade unsere jüngere Generation ein so auffallendes Verständnis entgegenbringt, wie eine Ahnung kommender ernster Ereignisse, wie drohende Gewitterwolken, die dunkler und immer dunkler sich färben, dichter und immer dichter sich zusammenballen, bis es zuletzt zur Katastrophe, zu dem in seinem Ausbruch zwar schrecklichen, in seinen Folgen aber doch zuletzt als klärend, reinigend und segensreich sich erweisenden Gewitter kommt. Schon oft ist, wie die Geschichte lehrt, nicht allein der Dichter, auch der Tondichter zugleich der Prophet gewesen — ich erinnere an Schiller-Beethoven und die neunte Symphonie — der Zukünftiges den Menschen verkündigte. Aber solches in Tönen auszusprechen ist ohne Zweifel nur den Großen, nur den Berufenen, nur denen die es müssen, erlaubt. Alle die vielen kleineren Geister — und wir wollen sie nicht gering achten, wir brauchen sie so gut wie die großen — sollen die Hand davon lassen. Denn wie manchen ergeht es so, wenn sie den Großen es nachtun wollen, daß sie nur ein Zerrbild zustande bringen und statt des Musikalisch-Schönen das Häßliche und Ungenießbare produzieren. Sie vielmehr haben den Beruf, im Blick auf die ewig leuchtenden Sterne am Himmel der Tonkunst, auf die anerkannten Heroen und unerschütterlich feststehenden Säulen der Kunst nach allgemein gültigen Prinzipien ohne Originalitätssucht und Genialtuerei in den ihnen gesteckten Grenzen das Ihre zu schaffen, Bausteine herbeizutragen zu einem künftigen neuen Tempel der Schönheit, wenn der alte in Trümmer gegangen wäre. Und es fehlt auch, Gott sei Dank, nicht an solchen Pionieren und nach diesem Ziel hin gerichteten Geistern. Wer vorurteilsfrei und mit Liebe (»amor fati!«) der heutigen Musik nahe tritt, der kann doch immer wieder es spüren: unter all den verworrenen Klängen ist's ein Sehnen, ein Suchen, ein Schürfen nach Gold und Edelgestein, nach unentdeckten verborgenen Schätzen; immer leuchtet es im Dunkel wieder auf von Eigenartigem, Neuem, und doch unserem Empfinden im innersten Vertrautem, von echten Musikblitzen. Wer Gelegenheit hat, die Tag für Tag neu einlaufenden musikalischen Erzeugnisse von allerlei Gattung durchzusehen, ist doch manchmal freudig überrascht, unter der Masse des Trivialen oder Verschrobenen und tatsächlich Häßlichen wirkliche Musik, echte Melodie, echt musikalische Inspirationen zu entdecken, er macht die Bekanntschaft von Tondichtern, die wahrhaft gottbegnadet, aber still und bescheiden ihre Gaben darbringen, namenlos, nur von wenigen gekannt.

So wollen wir denn ohne viel Murren die heutige Musikrichtung uns gefallen lassen, wenn nur nicht der Realismus zu stark ausartet, nicht allzusehr in die platte Alltagswelt uns herniederzieht. Denn darin haben die Streiter für das alte Schönheitsideal wieder recht, daß dieser „Verismus", dieser Kultus des Wirklichen und Unschönen, unter allen Künsten am wenigsten dem Wesen der Tonkunst entspricht. Die Musik ist und bleibt nun einmal „das Mädchen aus der Fremde", schön und wunderbar, das mit seinen Gaben, Blumen und Früchten, gereift auf einer andern Flur, in einem andern Sonnenlichte, die Herzen der Menschen zu entzücken und zur Harmonie zu führen berufen ist. Und wer ihr das Alltagsgewand anlegen, wer sie als Stallmagd benützen will, dem entwischt sie und entschwindet seinem Auge.

Was Fr. Liszt von der Kunst überhaupt sagt, daß sie nie stille stehe und unter den verschiedensten Formen, „wie unter

Zelten sich aufhalte, die man auf der Bahn des Ideals errichtet und abbricht": das gilt in ganz besonderem Maße von der Musik. Jedes Jahrhundert empfindet wieder anders, hat auch wieder ein anderes Ohr. Weil wir in der Musik auf dem Boden der freien, durch nichts gebundenen Innerlichkeit stehen, so gilt auch vor allem hier das παντα ῥει („alles ist im Fluß"). Und wenn wir bedenken, daß die Menschheit in ihrer Gesamtentwicklung fortschreitet und die jeweilige Geistesströmung stets auch in der Tonkunst ihren Ausdruck finden muß, so eröffnen sich auch für die Musik wieder neue Aussichten, da immer neuer Inhalt in ihren Formen sich auszuprägen sucht, was dann wieder eine Umwandlung der Formen zur Folge hat. Welche ungeahnten Perspektiven sieht man auch neuestens auf dem Gebiet der Harmonik, ja selbst der Melodik sich auftun! Wieviele offene Türen für neue und nie gehörte Musik! Welch eine Menge guter edler Keime, wahrer Schönheitskeime, die noch unter der Decke stiller Verborgenheit schlummern! Darum ist auch kein Grund zu grämlichem Pessimismus, wenn nur die wahren Freunde der Musik, die mit der Muse auf intimem Fuße Stehenden auf ihrem Posten bleiben und ihre Pflicht nicht versäumen. Sie haben dabei, das ist nicht zu leugnen, gerade in unserer Zeit keinen leichten Stand; aber auch hier heißt es: arbeiten, getrost und mutig weiter arbeiten, und nicht verzweifeln! **Dr. A. Schüz** (Stuttgart).
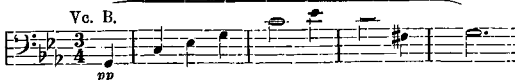
Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke.

Von Dr. **G. Münzer.**

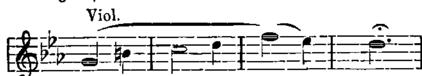
(Schluß.)

So schließt der zweite Satz, ganz im Gegensatz zum ersten, in Verklärung und Beseligung. Gab der erste ein Inferno — so zeigte dieser den Himmel. Wir sehen, die Grundideen des Werkes sind bisher ähnlich wie bei Mozarts g moll-Symphonie; nur ist hier alles größer, kühner — männlicher. Die Aehnlichkeit des Grundrisses geht aber noch weiter. Auch bei Beethoven erfolgt nach dem langsamen Satze die Rückkehr zur Anfangsstimmung. Der Künstler erwacht aus seinem himmlischen Traum und bemerkt, daß wohl er das Schicksal, dieses aber nicht ihn vergessen habe. Der Himmel, von dem der Mensch träumt, überläßt es dem Menschen, sich durchzuringen. „Mensch, hilf dir selber" war ein Beethovenscher Kernspruch. So stellt er sich abermals den düstern Gewalten.

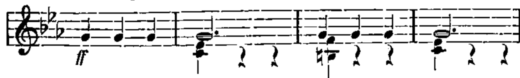
Mit Geistermacht weht es heran:



und ein Klageruf antwortet:

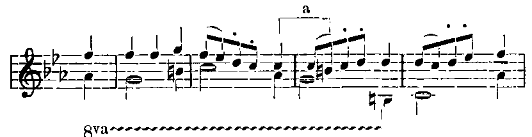


Der ganze Hauptsatz dieses die Stelle des Scherzo vertretenden Teiles hat etwas Eigentümlich-Unruhiges. Zerfällt schon die erste Periode in zwei dem Ausdruck nach verschiedene Teile: die aufhuschenden Baß-Schatten im Vordersatz und die Klage im Nachsatz, so tritt hierzu nach der Wiederholung der Periode sogleich ein neues, treibendes Moment:
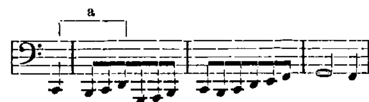


Dieses Thema erinnert durch die Vierzahl der Schläge an das Schicksalsmotiv des ersten Satzes, obwohl es rhythmisch durch die Schwere der ersten Note von ihm abweicht. Zuerst nur von Hörnern dumpf angegeben und von pizzicati der Streicher begleitet, erschallt das Motiv in dröhnenden Rhythmen bald im ganzen Orchester, dem aber hier der Glanz — die Trompeten — fehlt. Wir haben eine ähnliche Stimmung wie in jenem „Menuett" der Mozartschen g moll-Symphonie. Auch hier hat der Kontrast zwischen dem tanzartigen Rhythmus — etwa der des etwas derben „Deutschen" zu jener Zeit — mit den düstern Harmonien der eintönigen, schwermütigen Melodie etwas Beängstigendes. Es klingt wie Hohn auf Tanz und Spiel.
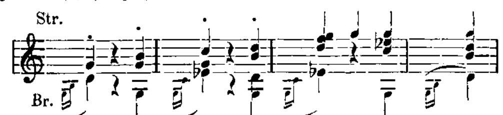
Die Anfangsfigur huscht wieder heran; weiter spannt sie ihre düsteren Fittige und wuchtiger noch setzt das rhythmische Pochen ein. Das ist ein übler Tanz! Doch — da wagt sich trotz allem die erste Violine hervor: sie riskiert mit dem Schattenmotiv ein Duo!



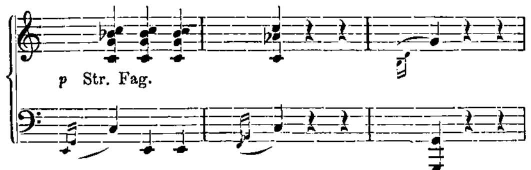
Brutal dröhnt das Schicksalmotiv hinein und will die Kecke verscheuchen; doch es muß selbst weichen. Denn wie ermutigt durch die Violine erhebt sich das Orchester. Zuerst unternehmen die Bässe — indem sie das Thema der Violine aufgreifen und fortführen — einen Sturmlauf nach oben:
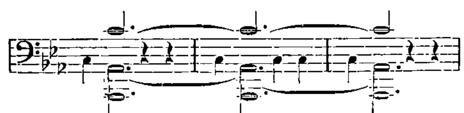


Sie reißen Bratschen und Fagotte, Violinen — das ganze Orchester mit. Das ist das berühmte Fugato, das das Alternativ des „Scherzo" der c moll-Symphonie erfüllt: ein gewaltiges Aufbäumen, Anstürmen aus der Tiefe zur Höhe! — Wir stehen an der Peripetie unseres Dramas. Wohl kehren mit der Repetition des Hauptsatzes die Schatten, die Gespenster des Anfanges noch einmal wieder, — aber sie behaupten das Feld nicht, sie zerflattern:
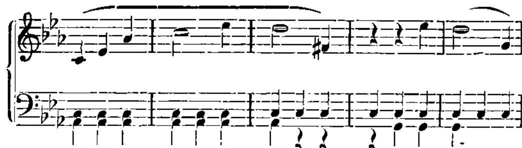


Sie vergehen endlich ins Nichts:



Pianissimo!! Ein langgehaltener, spannender Orgelpunkt:



Ein Moment ahnenden Lauschens, beglückenden Harrens, wie wenn wir von hohem Berge gen den purpurdunklen Osten blicken, der Sonne entgegen. — Wir fühlen etwas Großes, Unerhörtes — das uns kommen muß — ja, muß! — — Hörst du das geheime Weben über dem tiefen As? Das Murmeln der Pauken auf der Tonika im Rhythmus des Schicksalmotives — das nun all seine Schrecken verlor? —



Nun lichtet sich das As nach der Dominante G. Höher schweben die Geigen empor — lebendiger drängt und schwillt es — ein Tönefrühling — Instrument an Instrument: Streicher, Fagotte, Oboen — nun Hörner, Trompeten, Flöten — und jetzt — der Posaunen erzene Wucht, und erharrt — erhofft und dennoch überraschend — das jubelnde sonnige — strahlende — C dur! Das Licht — die Sonne — der Sieg! —
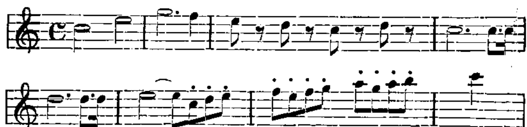
Das ist das größte Crescendo der Welt — die grandiose Ueberleitung aus dem dritten Satze der Symphonie zum Finale, das uns den Sieg, den herrlichen Sieg über das Schicksal verkündet!

„Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen," — schrieb Beethoven — „ganz niederbeugen soll es mich nicht." Und ein andermal: „Unser Zeitalter braucht kräftige Geister." — Er selbst war einer dieser Geister, welche die Menschen wachriefen.

Denn was ist es denn so Großes, um den Eintritt jenes C dur, im Finale der C moll-Symphonie? Hatten doch die Komponisten oft genug ein Stück aus Moll — in Dur schließen lassen, war das doch sogar Handwerkbrauch. Der ungeheure Eindruck der Stelle beruht darauf, daß diese Modulation hier nichts Zufälliges — auch nichts auf rein ästhetische Wirkungen Basiertes ist —, sondern daß hier ein starkes, ethisches Moment mitwirkt. — Es ist der „moralische Entschluß, der große ethische Sieg des Helden und Autors der Symphonie, den wir miterleben. Wir fühlen, das ist kein formelles Dur-Finale, um uns nicht mit Moll-Gedanken zu entlassen, sondern das ist ein Errungenes, ein seelischer Besitz. Angesichts dieses Werkes begreifen wir den Ausspruch Bettinas von Arnim, daß sich Beethoven als der Begründer einer neuen sittlichen Basis im geistigen Leben fühlte. Es ist jene kühne Tatenfreudigkeit, die aus dem Finale der Symphonie entgegenströmt und die der Komponist als Ideal des Lebens hinstellt, die da nicht mehr träumt, klagt — sondern schafft, kämpft, arbeitet — gestaltend zum Lichte aufstrebt!

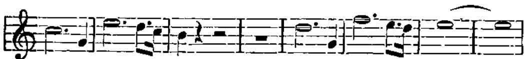
So wunderbar uns das aber alles dünkt, was Beethovens Kunst hier schuf, so einfach erscheint es wiederum. Einfachheit und Erhabenheit sind ja gern verbündet. Wir haben einen Sonatensatz mit einer Reihe von Themen, die in ihren populären Wendungen — wie bei Beethoven so oft — beweisen, daß das Höchste in der Kunst im Volkstümlichen wurzelt. Die Durcharbeitung der Themen verzichtet auf kunstvolle Führungen, es ist mehr das machtvolle Hinströmen, das unerschöpfliche Quellen, Steigen der Melodien, was die Wirkung des Satzes ausmacht. Dagegen hat Beethoven den Farbenreichtum seines Orchesters vermehrt, indem er seiner Symphonie hier zum ersten Male Posaunen hinzufügte.

Das lapidare Hauptthema des Satzes steigt im C dur-Dreiklang auf — welcher Kontrast zur fallenden Terz des ersten Satzes — und strömt in breitem, prächtigem Gesange 25 Takte dahin:

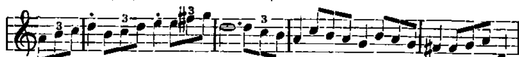


usw.
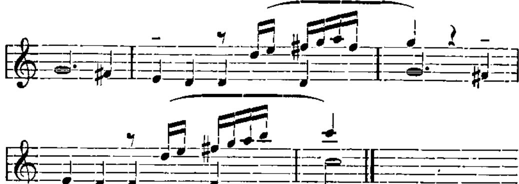
Es ist, wie wir bald hören, ein Zwillingsthema, denn es folgt ihm sogleich sein Bruder:



Nach ihm erst setzt das Seitenthema ein:
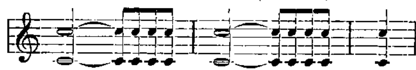


Es ist im Gegensatz zu den stolz-prächtigen Hauptthemen spielseliger, endlich folgt ein viertes, ganz fideles Schlußthema:

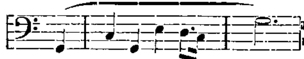


Die Durchführung benützt vorwiegend das Triolenthema, das in burschikosem Uebermut durch das Orchester turnt, bis nach einer großen Steigerung und einem riesigen Orgelpunkt auf der Dominante — das Orchester prangt in seinem höchsten Farbenglanze — plötzlich ein $^3/_4$-Takt eine Reminiszenz an den Gespenstersatz bringt. Was soll das hier?
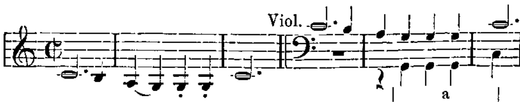
Zunächst erforderte gerade der ununterbrochene Glanz des Satzes — sollte das Ohr nicht schließlich abgestumpft werden — einen dunklen Kontrast. Allein, wir empfinden den Wiedereintritt des unheimlichen Stückes auch psychologisch als wahr. Ebenso wie wir den Uebergang aus dem Moll zum Dur-Finale als Erlebnis mitfeierten, ebenso natürlich dünkt uns von der gewonnenen Höhe der Rückblick. — Aber dieser ängstigt nicht mehr, wir weilen nur so lange im Schmerz des Vergangenen, als uns eben das Bewußtsein eines besseren Jetzt dieses — durch den Kontrast — doppelt froh empfinden läßt. Bald schwingen wir wieder den Becher der Freude. So schwindet auch der $^3/_4$-Takt sehr bald vor dem Eintritt der Repetition. Diese bringt den ganzen ersten Teil des Satzes — aber sie ist nur vorbereitend für die Riesen-Coda, in der die Symphonie ausklingt. Da wo der erste Teil schloß, setzt zunächst das Triolenthema noch einmal an, als sollte auch die erste Durchführung wiederholt werden. Im Fortissimo jagen die Triolen dahin, bis wir die Trompeten und Pauken hören:



Nach dieser thematischen Reminiszenz scheint es zum Schluß zu gehen. Wuchtige Akkorde: Dominante — Tonika wollen die Tonflut eindämmen — aber sie werden überströmt. Diesmal von dem zweiten Hauptthema. Komisch, fast parodiert bringen es die Fagotte:
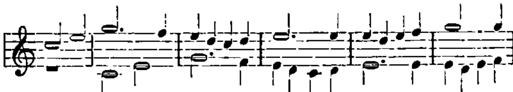


Hörner, Flöten, Klarinetten stimmen nacheinander ein, bis das Tutti wieder beisammen ist. Abermaliger Scheinschluß; abermalige Fortsetzung! Das Thema unisono in Streichern und Kontra-Fagott, dann in Hörnern, Oboe und Pikkolo und endlich in den Geigen von Trillern in der Pikkolo-Flöte begleitet. Und abermalige Steigerung und — Schluß — nein, es geht nochmal los: Presto! Das Schlußthema:



hat noch etwas zu sagen, nämlich: „Kinder, eigentlich bin ich was ganz Schreckliches, denn ich trage das Schicksalmotiv (a) in mir; hört nur, wie's in mir brummt mit Bässen, Celli und sogar Kontra-Fagott. — Aber fürchtet euch nicht, ich bin wie Zettel im Sommernachtstraum ganz ungefährlich." Sie fürchten sich auch nicht; sie lachen und zu guterletzt macht auch noch

das erste Motiv, das bisher stolz zurücktrat, mit. In einem Kanon:



schwingt es sich auf zur letzten — diesmal wirklich letzten Höhe, von der die letzten 40 Takte, die die Schlußakkorde noch erfüllen, erklingen. Es ist, als könnte sich der Tondichter von dieser Höhe, die er siegreich erstürmt, nicht trennen — und auch wir scheiden ungern — mit zurückgewandtem Haupte. —

Man hat Beethoven wegen der — angeblich allzuhäufigen Wiederholung der Schlußakkorde — und wegen des häufigen Ansetzens und Abbrechens in der Coda früher getadelt und gesagt, er gliche hier einem Manne, der die Türklinke in der einen Hand, den Hut in der andern — immer noch was zu sagen hätte, ohne gehen zu können. Das war zur Zeit, als man Beethoven noch nicht verstand.

Das kolossale Pathos des letzten Satzes erforderte das breite Aushalten des Schlusses. Dieser Gefühls- und Freudenüberschwang konnte nicht mit zwei Akkorden abschnappen. In den häufigen Scheinschlüssen und dem Wiederansetzen aber sehen wir eine Emanation genialsten Humores, der den Hörer auf die angenehmste, heiterste Art täuscht und überrascht.

Betrachtet man aber die Form des Finale rein technisch — architektonisch, so haben wir allerdings eine solche, die aus vielen einzelnen Absätzen besteht, aber diese Absätze gleichen Stockwerken eines Baues. Auf breiter, mächtiger Basis türmt er sich auf in zahllosen Terrassen, sich verjüngend und in den Aether ragend, der riesige Turmbau — des C dur-Finale der Schicksals-Symphonie!

„Das absolute Gehör."*

I.

Eine Replik von Dr. G. Altmann (Straßburg).

Ein paar Seitenbemerkungen von mir (in einem Referate der „Musik") sind von Herrn Otto Urbach (Dresden) zu Ausgangspunkten einer ausführlichen Polemik gegen meine Behauptungen gemacht worden, welche besagten, daß dem sogenannten „absoluten Gehör" nicht diejenige hohe Bedeutung und der Nutzen zukomme, den manche Musiker darin suchen. Diese Polemik legt meinen Bemerkungen zum Teil einen Sinn unter, der ihnen von mir aus gar nicht innewohnt, und kann daher nicht unwidersprochen gelassen werden, da ich vor der Oeffentlichkeit nicht im Lichte eines Verkleinerers wesentlicher musikalischer Vorzüge dastehen möchte. Mein Herr Antagonist leistet sich zunächst den bei derartigen Kontroversen nur zu häufigen Salto mortale, daß er den strittigen Begriff ganz anders und viel weitergehend auslegt, als ich ihn gefaßt wissen wollte! Ich verstehe unter dem „absoluten Gehör" weiter nichts, als die Fähigkeit, aus dem bloßen Klang eine Tonhöhe bezw. Tonart zu erkennen und mit Namen zu bezeichnen, und muß das von Herrn Urbach hinzuaddierte „also" durchaus ablehnen, daß nämlich mit diesem Tonbestimmungsvermögen die Fähigkeit, „das gesamte Tonbild, Zusammenklänge, Gegenstimmen usw. in sich aufzunehmen", ohne weiteres verknüpft sei. Wie kommt Herr Urbach dazu, diese ganz verschiedenartigen Eigenschaften in einen Topf zu werfen, und somit mir unterzuschieben, daß ich diese letztere Gabe, ja sogar das „Finden zu den Klassikern" gering einschätze? Es gibt genug Leute mit absolutem Gehör, die im übrigen stockunmusikalisch sind, ebenso wie der Besitz einer schönen Stimme an sich ihren Träger noch nicht zum musikalisch empfindenden Individuum macht! Mit Argumenten „ad hominem" — daß mir als Nichtbesitzer dieser Gehörfunktion auch kein Urteil darüber zustehe, will ich erst gar nicht streiten. Sie sind ungefähr so zutreffend, als ob man einem Arzt masculini generis die Berechtigung über Frauenkrankheiten zu urteilen bestritte, oder einem ditto Sänger über weibliche Stimmen! Das was ich unter „absolutem Gehör" verstehe, ist meines Erachtens eine angeborene Eigenschaft, die auf einer besonderen Beschaffenheit des feinen inneren Gehörapparates (Labyrinth) beruhen mag, bei besonders damit Begabten wohl auch gesteigert und gefördert, beim Fehlen dieser physiologischen Voraussetzungen aber bei sonst hochmusikalischen Menschen nicht künstlich erzeugt werden kann — ebensowenig, wie die Gabe des Auswendigspielens nach dem Gehör, die oft genug ohne sonderliche allgemein-musikalische Begabung einhergeht, und nicht selten nur zum Kult der Gassenhauerkunst dient. So betone ich nochmals, daß das Wesen künstlerischen Hörens in dem relativen Tongefühl besteht, in der Beurteilung der Intervalle, der Harmonien, der Stimmführung, der Modulationen, in letzter Instanz des seelischen Inhalts eines Tonstücks, die mit der Erkenntnis der absoluten Tonhöhe in gar keiner Beziehung zu stehen braucht! Ist doch schon diese „absolute Tonhöhe" gar nichts unbedingt Feststehendes, wie die verschiedenen „Normalstimmungen" beweisen. Auch die Charakter- und Farbenempfindungen bei einzelnen Tonarten (soweit sie nicht in der Tat in das Gebiet der Phantasie gehören oder von gewissen Eigenarten der Orchesterinstrumente abhängig sind!) können bestehen, ohne daß man bei der meinethalb purpurrot empfundenen Tonart nun gerade ihren Namen anzugeben weiß. So ist die Gegenüberstellung der „Billrothschen Zweidrittelmehrheit" mit den „absolut Hörenden" meiner Ansicht nach unzutreffend: der Gegensatz zu der Unfähigkeit, größere Intervalle zu bestimmen, ist doch gerade eben das, was man relatives Gehör nennt, die Fähigkeit, das gegenseitige Verhältnis von Tönen zu erkennen, bei beliebig angenommenem Grundton. Diese Fähigkeit ist es vor allen Dingen, die den fein hörenden Musiker ausmacht, und die von unseren Meistern als die maßgebende erklärt wird, nicht die zufällige Erkenntnis, ob ein Tonstück in A- oder B dur steht. Daß die von Herrn Urbach aufgezählten Koryphäen jenes „absolute Gehör" besaßen, ist eine völlig willkürliche Behauptung, für die der Schreiber den Beweis durchaus schuldig bleibt — denn Wendungen, wie: „es ist anzunehmen", betrachte ich nicht als Beweise! Im Gegenteil ist sogar z. B. von Richard Wagner nachzuweisen, daß er nicht nur nicht das absolute, sondern nicht einmal in vollkommener Weise das relative Gehör besessen hat — sonst hätte er nicht nötig gehabt, seine Werke durchweg am Klavier zu komponieren, was übrigens Beethoven auch vielfach getan hat. Mit gutem relativem Gehör kann man ohne Klavierhilfe schreiben! Dasselbe gilt für alle die andern, soweit nicht das Gegenteil, wie z. B. bei Mozart, ausdrücklich nachgewiesen ist. Auch ist es für den künstlerischen Wert eines Werkes wahrlich völlig irrelevant, ob sein Autor das „absolute Gehör" besessen — denn daß gerade dies die notwendige Voraussetzung künstlerischer Phantasie sei, wird wohl Herr Urbach selbst nicht behaupten wollen; dagegen spricht z. B. schon sein relativ häufiges Vorkommen bei Frauen. Außerdem bin ich überzeugt davon, daß die Tonarten vieler Stücke bei ihrer Konzeption durchaus nicht immer schon feststanden, sondern oft genug sich erst im Laufe der Ausarbeitung, z. T. aus äußeren Gründen (Stimmumfang &c.) ergeben haben mögen.

Von den meisten der mir bekannten Musiker — und das ist eine recht stattliche Anzahl — weiß ich, daß sie das „absolute Gehör" nicht besitzen, und sich dabei ganz wohl fühlen! Ist denn „richtig hören" damit identisch, daß man die absolute Tonhöhe zu bestimmen vermag? Ich gestatte mir dies zu bestreiten, und den Hauptwert wie gesagt auf die Beziehungen der Tonarten und Intervalle zu legen. Kann ich Beethovensche Modulationen nicht gerade so gut als solche empfinden und würdigen, ob ich von dieser oder jener Grundtonart dabei ausgehe? Nicht die absolute Höhe einer Modulation macht ihren Effekt aus, sondern ihr Verhältnis zur Grundtonart, sei diese, welche sie wolle! — Meine Bemerkungen über Erschwerung des Transponierens bezogen sich selbstverständlich nicht auf den Klaviersatz, sondern z. B. auf den Fall, daß, wie das oft vorkommt, ein Sänger in einer andern Tonart singen muß, als sein Notenheft vorzeichnet: dem relativ Hörenden macht das keine Schwierigkeiten, das absolute Gehör wird stets statt der verschobenen die Originaltöne singen wollen, und so leicht Irrtümern ausgesetzt sein. Welche Qualen muß der absolut Hörende außerdem bei den so häufigen Stimmungsdifferenzen von Klavieren erleiden, Qualen, von deren Nutzen ich mich nicht überzeugen kann! Der einzige positive Vorteil ist, wie ich gerne zugebe, der, daß der absolut Hörende wird feststellen können, ob z. B. ein a cappella-Chor gesunken oder gestiegen ist (was nebenbei eine Stimmgabel ebensogut besorgt!).

Auf all die sonstigen Seitenbemerkungen des Verfassers kann ich hier schon aus Raumrücksichten natürlich nicht eingehen, zumal sie auch den strittigen Begriff mit allerhand nicht dazu gehörigen Behauptungen verquicken, so z. B. in ganz unzutreffender Weise „richtiges" Hören, ja „Hören" überhaupt mit „absolutem" identifizieren, letzterem eine besondere kompositorische „Befähigung" zuschreiben, was ebenfalls nicht stimmt, es als eine besondere Art „Gedächtnis" ausgeben, während es sich meines Erachtens zweifellos um eine angeborene Gabe

* Anm. der Red. Auf den Aufsatz von Otto Urbach in Nr. 20 dieses Jahrgangs sind uns eine große Zahl von Zuschriften zugegangen, ein Beweis dafür, wie sehr das Thema interessiert hat. Es ist uns nun nicht möglich, alle Einsendungen zu veröffentlichen, wir müssen uns auf eine Auswahl beschränken. Zunächst war es nicht mehr als billig, Herrn Dr. Altmann, dessen abweichende Anschauung Herr Urbach zum Ausgangspunkt seines Artikels genommen hatte, das Wort zu geben. Die Artikel von Arthur Liebscher und Ludwig Riemann (folgt) enthalten u. a. bereits die Meinungen, die in anderen eingelaufenen Aufsätzen ausgesprochen wurden. Weiter werden wir noch einen Artikel von Dr. med. Friedr. Müller, Spezialarzt für Ohrenleiden in Heilbronn, zum Abdruck bringen. Indem wir uns wegen anderer Manuskripte die Entscheidung vorbehalten, danken wir allen Einsendern für ihr Interesse.

handelt, das „relative" Hören als eine „Art Rausch" bezeichnen und ihm den Sinn für Harmoniefortschreitungen absprechen, während doch gerade dieser Sinn das *Wesen* des relativen Gehörs ausmacht, während überhaupt so gut wie *alle* Bemerkungen maßgebender Künstler über den Wert künstlerischen Hörens sich auf das *relative Gehör* beziehen! Das *Allerwesentlichste* beim akustischen Kunstgenuß scheint mir doch aber nicht im Tüfteln an Tonarten und Intervallen zu bestehen — so notwendig natürlich gewisse technische Fähigkeiten gerade für den Fachmusiker und Lehrer sein mögen! — sondern im Verständnis des *Geistes* einer Komposition, in ihrer seelischen Wirkung. Wird mir die Appassionata darum weniger zum seelischen Erlebnis, ob ich sie mir in f- oder in g moll vorstelle? Entzückt und erhebt mich der männlich-edle Ernst einer Brahms-Symphonie nur deshalb, weil ich weiß, ob sie in e- oder es moll steht? Gewiß so wenig wie mir die Rose lieblicher duftet, wenn ich die 20stellige organische Formel kenne, die der Chemiker aus ihrem Duft herausdestilliert hat. — Nein, Herr Urbach, — *verkleinern* will ich die freundliche Gabe der Natur nicht, die Ihnen — vielleicht! — erlaubt, auf einem verstimmten Klavier einen h moll- von einem c moll-Akkord zu unterscheiden. Wenn *Sie* dies Wissen glücklich macht, so mögen Sie es meinethalben preisen, deshalb aber keinen andern geringschätzen oder als bemitleidenswürdig betrachten, der einer Bachschen Doppelfuge *nur* kontrapunktisch zu folgen vermag, ohne aber ihre Tonart zu erkennen, oder den der „Karfreitagszauber" ergreift, einerlei, ob er ihn sich in D- oder E dur vorstellt! Ich meinerseits halte es für wertvoller und verdienstlicher, Schülern den *Geist* der Musik zu deuten, als sie mit dem Erkennen von Tonarten zu plagen, wie die Gymnasiasten mit dem Optativ und Aorist.

Und so muß ich denn bei meinen neulichen Behauptungen stehen bleiben, daß nicht das „*absolute Gehör*" d. h. die bloße Gabe, eine Tonhöhe und Tonart richtig zu benennen, sondern das *relative* Gehör, die Fähigkeit, Intervalle, Modulationen und Stimmführungen richtig zu deuten, die conditio sine qua non des künstlerischen Hörens ist, daß ersteres vielleicht hin und wieder seinem Besitzer einen äußerlich-technischen Vorzug verleihen kann, anderseits manchmal auch störend wirkt, daß jedenfalls keine Veranlassung vorliegt, diese an sich nebensächliche Aeußerlichkeit zu überschätzen und durch langwierige Exerzitien mit aller Gewalt zu kultivieren, und daß eine Reihe unserer größten Tonkünstler diese Fähigkeit nicht besessen. Ob das Ohr nun einen Ton als c erkennt oder nicht: das *Wesen* musikalischer Empfindung liegt sicherlich auf *andern* Gebieten, als auf dem *solcher* Erkenntnis!

* * *

II.

Zur Diskussion über das Thema „Absolutes Gehör" von Arthur Liebscher (Dresden).

Die temperamentvolle Philippika, die der geschätzte Dresdner Klavierpädagoge *Otto Urbach* in Nr. 20 dieser Zeitschrift wegen zu geringer Einschätzung des absoluten Gehöres aus Anlaß eines Aufsatzes Dr. *Gustav Altmanns* (Straßburg) in der „Musik" veröffentlicht, würde zu kritischen Bemerkungen Anlaß gegeben haben, auch wenn dies die Redaktion nicht von vornherein selbst empfunden und deshalb das Wort zur Debatte über die angeschnittene Frage freigegeben hätte. Zunächst sei betont, daß Urbach dem Straßburger Kritiker offenbar insofern unrecht tut, als er in den angegriffenen Gedankengängen die Absicht zu erkennen meint, „das Ideal des Hörens in einer allen zugänglichen Zeitschrift herabsetzen zu wollen!" Ich persönlich schätze beide Gegner gerade deswegen, weil beide mit ihrer Meinung auch dann in keiner Weise zurückhalten, wenn sie voraussichtlich auf Widerspruch stoßen. Altmanns Bemerkungen trugen außerdem durchaus keinen aggressiven Charakter, waren vielmehr veranlaßt durch einen Abschnitt des ihm zur Besprechung vorliegenden Werkes und kennzeichnen lediglich den Standpunkt des Referenten gegenüber den Ausführungen des Autors *Jaques-Dalcroze*. Warum also gleich so Schlimmes vermuten?

Daß die Versicherung des Genfer Komponisten, nach seiner Methode sei „*jeder* (!!) *Schüler nach einiger Zeit* (!!) befähigt, das absolute Gehör zu erhalten"*, zunächst berechtigten Anlaß zu Zweifeln gibt, wird auch Herr Urbach aus seiner Erfahrung als Klavierpädagoge heraus zugeben, führt er doch selbst Albert Becker als einen Beleg dafür an, daß manchem Großen die Fähigkeit des absoluten Tonbewußtseins zeitlebens abgehe. (Nebenbei: Weber, Wagner und, wie Altmann bemerkt, *vielen* Großen fehlte es in der Tat. Beweis: die von ihnen gebrauchten und noch erhaltenen Stimmgabeln. Wer für sein absolutes Gehör garantieren kann, steckt keine Stimmgabel in die Tasche.) Wenn aber der Komponist der b moll-Messe bei seinem ausgeprägten Sinne für Klang und Wohlklang trotz aller Bemühungen nicht imstande gewesen ist, Tonhöhen frei zu bestimmen, müssen die Versicherungen, *jedem* Schüler in einiger Zeit diese Fertigkeit zu vermitteln, bedenklich erscheinen. Daß sich Albert Becker tatsächlich um die Erlangung des absoluten Gehöres bemüht hat, beweisen indirekt die Worte Urbachs über den Wert, den der ehemalige Dirigent des Berliner Domchores der genauen Einhaltung der Tonhöhe selbst beimaß. Was bei Jaques-Dalcroze die Methode allen Schülern in einiger Zeit vermitteln will, hätte die starke natürliche Begabung, vereint mit dem Mannesfleiß Beckers in einem langen Leben musikalischer Betätigung doch zum mindesten gleichfalls zeitigen müssen, wenn —, ja wenn sich's eben so leicht erlernen ließe. Ich denke, soweit wird auch Herr Urbach seinem Gegner und mir zustimmen. —

Weiter sei als zweiter Punkt von vornherein festgestellt, und hier wird Herr Altmann seinem Gegner etwas zugestehen, daß der mit absolutem Gehör „Behaftete" den übrigen nur relativ Hörenden gegenüber im Besitze eines musikalischen „Plus" ist; denn ganz zweifellos stellt das absolute eine höhere Entwicklungsform dar als das rein relative Gehör. Absolutes Tonbewußtsein bedingt stets das relative, niemals aber läßt sich dieser Satz umkehren. Ist relatives Gehör „gut", dann ist absolutes *stets* „besser", denn stets schließt das zweite das erste mit ein. Dabei fallen die Schwierigkeiten, die für manchen Sänger tatsächlich aus dem Vorhandensein des stets präsenten Tonbewußtseins resultieren, den praktischen Vorteilen gegenüber wenig oder gar nicht ins Gewicht. Vorhanden aber sind sie, das kann sich Herr Urbach von sehr vielen Sängern bestätigen lassen, wenigstens so lange, bis sich der Singende eine außerordentliche Gewandtheit im Transponieren erworben hat. Psychologisch sind diese Hemmungen des Transpositionsvermögens folgendermaßen begründet: Gesetzt den Fall, es übertrage ein Sänger seine Stimme Ton für Ton oder, wenn er geübter ist, Phrase für Phrase in eine neue Tonart, so sieht er mit seinem geistigen Auge das neue Notenbild. Ob dieses, wie es bei Anfängern meist der Fall ist, *bewußt* geschieht, oder, bei Geübten, im Unterbewußtsein bleibt, ist kein wesentliches, die Aktion charakterisierendes, sondern lediglich ein Moment gradueller Natur. Stets tritt aber durch das Verfolgen der zu übertragenden Melodie auf dem Papiere das alte Notenbild mit den ihm verbundenen Vorstellungen der absoluten Tonhöhe störend ins Blickfeld. Diese Störungen empfindet gerade der Sänger um so stärker, weil sich bei ihm an jede Note außer der Vorstellung von der absoluten Tonhöhe noch eine deutlich charakterisierte Vorstellung einer Muskelempfindung anschließt, namentlich in höheren Tonlagen. Es bedarf also nicht weniger als dreier Umdeutungen auf einmal, dreier Tätigkeiten, die bei der prima-vista-Transposition — natürlich ist hier nur von dieser die Rede — nach dem Gesetze von der Enge des Bewußtseins nur in der Aufeinanderfolge vorgenommen werden können. Darin liegt die Schwierigkeit. Sechs verschiedene Vorstellungen so auseinanderzuhalten, daß sie einander nicht irritieren und dabei in unmeßbar geringen Zwischenräumen aufeinander folgen zu lassen, bedingt eine außerordentliche Uebung. Demgegenüber hat der nur *relativ* hörende Sänger *keine* Störungen durch vom Notenbilde ins Bewußtsein gerufene Tonvorstellungen zu fürchten, eben weil er nicht absolut hört, psychologisch gesprochen, weil bei ihm die Gesichtsvorstellung die dazu gehörige Gehörsvorstellung nicht reproduziert. Er transponiert also eigentlich gar nicht, sondern gewinnt die Singstimme einfach durch das konstante In-Beziehung-Setzen des folgenden Tones zum vorhergehenden und kümmert sich um die absolute Tonhöhe nur dann, wenn ihn die Melodie in Lagen führt, die seinem Organ unbequem werden. Altmann hat also ein Recht, von Schwierigkeiten zu reden, die in gewissen Fällen das absolute Gehör dem Sänger beim Transponieren bereitet, nur darf man diesem Uebel nicht abhelfen wollen, indem man womöglich das absolute Gehör für überflüssig erklärt, sondern indem man durch andauernde Uebung die von ihm geschaffenen Hemmungen überwindet.

Wenn Altmann vielleicht den Wert des präsenten Tonbewußtseins etwas zu gering taxiert, so verfällt augenscheinlich Otto Urbach in den entgegengesetzten Fehler, wenigstens schreibt er ihm eine *Anzahl Funktionen zu, die ihm nicht zukommen*. Wenn, wie er ausführt, ein Pianist vom Nebenzimmer aus den Unterschied im Anschlage der einzelnen Finger heraushört, so ist dies zwar das Zeichen für ein hervorragend geschultes Ohr, hat aber mit dem Begriffe „absolut" ebensowenig gemein, wie mit dem entgegengesetzten „relativ". Vielmehr handelt es sich in diesem Falle bereits um ein ästhetisches Urteil, weil die Nuance des Anschlages aus dem Zusammenwirken vieler Faktoren resultiert, wobei die Tonhöhe völlig unberücksichtigt bleibt. Zuzugeben ist, daß sich gerade bei solchen ästhetisch fein empfindenden Menschen das absolute Gehör häufig findet, handelt es sich doch dabei um zwei nahe miteinander verwandte Funktionen ein und desselben Sinnesorganes. Umgekehrt läßt sich mit derselben oder womöglich noch mit größerer Wahrscheinlichkeit überall da, wo absolutes Gehör vorhanden ist, auch auf ein subtiles ästhetisches Empfinden schließen, aus dem einfachen Grunde, weil beide sich nur dort einstellen können, wo viel und gut musiziert worden ist und beide sich auf Erfahrung und Beobachtung zum größten Teile gründen. Das absolute Gehör stellt ja nichts anderes dar, als die Summe der Vorstellungen aller im gebräuchlichen Tonsysteme vorhandener Tonhöhen. Daher kommt es ja auch, daß ein Engländer und ein Deutscher mit Notwendigkeit in Streit geraten müssen, wenn sie bei Beurteilung eines bestimmten Tones ausschließlich auf ihr absolutes Gehör angewiesen sind, weil beide ein verschiedenes absolutes Gehör besitzen, der eine höher, der andere tiefer, je nach der in dem betreffenden Lande üblichen Stimmung. Und wenn der alte Sebastian Bach an jenem Tage, als Camillo Schumann die g moll-Phantasie spielte, in der Georgen-Kirche zu Eisenach gegenwärtig gewesen wäre und ihm Herr Otto Urbach verraten hätte, daß bei ihm der Vortrag einen

* Ich zitiere nach der „Musik" und nehme die Uebereinstimmung der Altmannschen Angaben mit denen des Autors dabei als selbstverständlich an.

„peinlichen" Eindruck hinterlassen habe, weil der grandiose g moll-Charakter durch die Stimmung der Orgel verloren gegangen sei, so hätte der Alte wahrscheinlich seine Perücke bedenklich geschüttelt, denn justament so und nicht anders klang zu seiner Zeit g moll und justament diese Klangvorstellungen hat er in das Wunderwerk bannen wollen und nicht die, welche wir beim Anhören unseres heutigen g moll empfinden. Daß uns der Vortrag in der originalen Tonhöhe* heute als Verstümmelung erscheint, ist ein augen- und ohrenfälliger Beweis für die unmittelbare Abhängigkeit unseres Geschmackes von unserer Umgebung. Unser absolutes Gehör ist also in Wirklichkeit durchaus nichts Absolutes, sondern im Gegenteil etwas sehr Relatives, weil es bedingt wird von der jeweilig gebräuchlichen Stimmung, und die Eindrücke, die Herr Urbach und alle anderen empfangen und kraft ihres absoluten Tonbewußtseins für absolut richtig halten, sind in Wirklichkeit eigentlich nur richtig, solange es sich um zeitgenössische Kompositionen handelt und da wieder nur, solange Komponisten in Frage kommen, die einem Lande entstammen, das die Vorschläge der Wiener Konferenz von 1885 bezüglich des Normaltones angenommen hat. Wenn also Amerika noch die alte Stimmung hat**, müßte man Mac Dowells vier große Sonaten genau so transponieren wie etwa die Orchestertrios Stamitzens oder die Chromatische Phantasie Bachs, um den Intentionen der Komponisten genau zu entsprechen. Man sieht, zu welchen Konsequenzen Prinzipien führen, wenn man auf sie pocht.

Aber weiter. „Wie beruht die wunderbar nervenspannende, hypnotische Wirkung der Wagnerschen Musik mit auf der unausgesetzten, phantastischen, tief ausdrucksvollen, so glutvoll empfindenden Modulation." Das ist an sich richtig. Falsch dagegen ist der Schluß, daß diese Modulationen mit dem absoluten Gehör aufgenommen würden. Das Gegenteil ist der Fall. Alle Modulationen sind ihrem Wesen nach ja geradezu musikalische Korrelative, deren Reiz nicht in der Tonhöhe liegt, sondern in den Beziehungen, in die die Tonarten zu einander treten. Diese aufzufinden ist aber niemals Sache des absoluten, sondern stets des relativen Gehöres. Gewiß stellt die absolute Höhe, wie überall in der Musik, ein Element des Ausdruckes auch dort dar, wo es sich um die Gegenwirkungen von Tonalitäten handelt, sie tritt aber als solches zurück gegenüber dem weit intensiveren Ausdrucksmittel, welches der Komponist in der Möglichkeit schroffen oder vermittelten Aufeinanderwirkens von Harmonien besitzt, ähnlich wie etwa ein goldener Panzer auf einem Gemälde, das ein Ritterturnier darstellt, die Bildwirkung hebt, ohne den wesentlichen Sinn zu beeinflussen. Dieser ergibt sich aus der Kampfstellung der Ritter. Der Sinn der Modulationen ruht aber in der Kampfstellung der Harmonien.

Analog sind auch alle polyphonen Wirkungen dem relativen Ohre zugänglich, vorausgesetzt natürlich, daß dieses geschult genug ist, um überhaupt Stimmen verfolgen zu können. Denn auch hier kommen in erster Linie Beziehungen in Frage, Beziehungen der einzelnen Stimmen zu einander. Wer diese Tatsache leugnen wollte, würde ja indirekt behaupten, daß einem Albert Becker die Wunderwirkungen Bachscher Polyphonie verborgen geblieben wären. Richtig ist also der Satz, daß man bei Vorhandensein des absoluten Gehöres von einer Steigerung der musikalischen Fähigkeiten und unbedingt auch von einer Erhöhung des Kunstgenusses zu reden berechtigt sei, nur überschätzt Herr Urbach die letztere, indem er Arbeiten, die das relative Ohr leistet, auf das Konto des absoluten setzt. Jeder musikalisch Gebildete vermag bereits auf Grund seines relativen Tonbewußtseins die harmonische und polyphone Struktur eines Satzes zu verfolgen. Darin, daß er vielleicht einen falschen Ausgangspunkt wählt, also etwa die ersten Schläge der Missa solemnis als C dur auffaßt, ist er zweifellos dem absolut Hörenden gegenüber im Nachteile. Alle weiteren Funktionen aber führen beide gleichmäßig aus, mit dem einzigen Unterschiede allerdings, daß einmal die ganze harmonische Entwicklung richtig von D, das anderemal fälschlich von C aus beurteilt wird. Davon wird jedoch die musikalische Struktur des Satzes selbst nicht berührt. Das einzige, was dem einen entgeht, ist das Bewußtwerden der charakteristischen Färbung der D dur-Tonart, wobei noch gar nicht gesagt ist, daß er diese besondere Färbung nicht fühle. Uebrigens ist es eine mißliche Sache, Tonarten für sich charakterisieren zu wollen. Einmal spielt die Suggestion dabei eine hervorragende Rolle, zum andern aber muß der Versuch der Tonartencharakteristik mit Notwendigkeit zu Mißerfolgen führen, weil die Wirkungen einer bestimmten Tonalität auf verschiedene Musikstücke verschieden ist. Man kann sie also nur in Verbindung mit einem bestimmten Satze, nicht losgelöst für sich allein betrachten. Man höre die Kantilene des Mittelsatzes aus dem bis zum Ueberdruß gespielten g moll-Konzert von Bruch. Welch eine schwellende Sehnsucht! Und doch steht das Andante in der prädestinierten Tonart für Manövermärsche. Wie erklärten sich sonst auch die verschiedenen Ergebnisse, zu denen die Tonartenkritiken von Berlioz und Schubert an bis auf die jüngste Gegenwart geführt haben!

Auf ganz schwankem Boden endlich befindet sich Herr Urbach, wenn er die visionären Farbenvorstellungen, die einzelne Menschen beim Musikhören haben, in Abhängigkeit vom absoluten Gehör bringt. Dr. Ruths hat in seinen Experimentaluntersuchungen über Musikphantome gegen Ende der neunziger Jahre die gleichen Erscheinungen an nur relativ Hörenden konstatiert. Wenn man solche Empfindungen sekundärer Natur, die mit der Musik eigentlich nichts zu tun haben, beurteilen will, so kann das nur von Fall zu Fall geschehen; denn es handelt sich um Ausnahmeerscheinungen, die schließlich das Musikgenießen bei einzelnen ebenso hemmen können, wie sie es bei anderen fördern. Herr Urbach stellt für B dur bei sich himmelblau, Dr. Ruths für die gleiche Tonart an einer Versuchsperson rote Farbenempfindungen fest. Wieder eine andere Versuchsperson hatte die Farbeneindrücke, die sich Herrn Urbach in B dur zeigen, in der allerdings stark verwandten F dur-Tonart. Tausend andere musikalisch Begabte endlich können an ihrer Person keine Spur derartiger Phantome konstatieren, ohne daß sich deswegen gegen sie der Vorwurf beschränkter musikalischer Aufnahmefähigkeit erheben ließe.

Daß ein und dasselbe Musikstück verschieden charakterisiert erscheint, wenn es in verschiedenen Tonarten vorgetragen wird, ist also richtig; richtig ist ferner, daß der absolut Hörende den Tonartenunterschied klarer vernimmt, als der relativ Hörende. Berücksichtigt man dazu noch den Umstand, daß die Tonhöhe ein Orientierungsmittel beim Auffassen ist, so ist damit die Ueberlegenheit des absoluten Tonbewußtseins gegenüber dem relativen gegeben. Deswegen aber geringschätzend vom relativen zu reden, liegt darum kein Grund vor, weil alle übrige Arbeit beim Musikgenießen von diesem geleistet wird. Und das ist gewiß nicht wenig.

* Man denke sich die h moll-Messe so, wie zu Bachs Zeit die Orgeln fast alle standen, ausgeführt, also etwa im heutigen c moll!!

** Von der Militärmusik weiß ich es, von der übrigen nehme ich es als wahrscheinlich an.

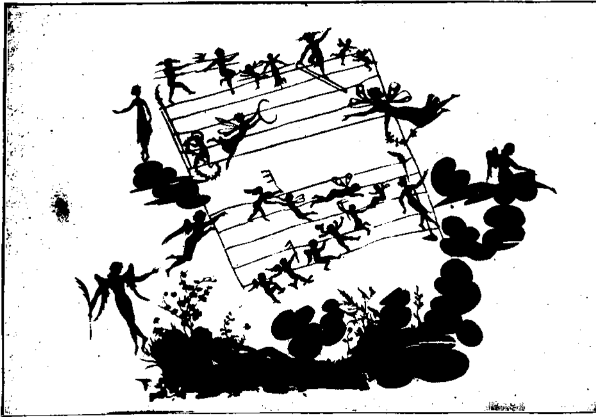
Eitz-Borchers' Reformen im Schul-Gesangunterricht. — Das Tonwort.

(Deutsche Ferienkurse für Gesanglehrer und Chordirigenten zu Leipzig.)

Auf dem Gebiete des Unterrichtswesens hat das vorige Jahrhundert viele bedeutende Neuerungen gezeitigt, deren gemeinsamer Hauptzweck zumeist die Beseitigung des geisttötenden Mechanismus aus dem Unterrichte bedeutet. Auch auf dem Gebiete des Musikunterrichts hat sich viel Fortschritt bemerkbar gemacht. In bezug auf den Gesangunterricht bricht sich immer mehr die Erkenntnis Bahn, daß die Ausbildung der Lehrer in Seminaren und Konservatorien zu Gesanglehrern für unsere Zeit nicht mehr genüge. Wer irgend ein Instrument gut spielen kann, ist noch nicht ein geeigneter Gesanglehrer, sondern er muß selbst singen können, das heißt stimmlich von Grund auf geschult sein, um stimmliche Bildung vermitteln zu können. Man fordert immer eindringlicher, die musikalische Allgemeinbildung des Volkes zu heben durch Einführung ins Verständnis der Notenschrift, damit dem Volke seine musikalischen Kräfte: Tonsinn, musikalisches Gehör, Tongedächtnis, musikalisches Vorstellungsvermögen und Taktgefühl — erhalten und weiterentwickelt werden, und zwar durch eine Methode, die außer der Bildung des Gefühls durch Schärfung von Verstand und Urteilskraft auch dem Gesangunterrichte formal bildenden Wert verleiht, wofür das vielfach übliche Singen nach Vorspielen auf einem Instrumente gerade nicht sehr förderlich ist. Dann wird das Volk auch dahin kommen, mit größerem Verständnis seine so reichen musikalischen Kunstschätze genießen zu können.

Es muß darum das Wissen und das Können der Gesanglehrer für ihren Beruf auf eine breitere Basis gestellt werden. Zu dem Zwecke werden vielfach unter Leitung von gesangspädagogisch tüchtigen Kräften von privater, neuerdings auch kommunaler und staatlicher Seite Fortbildungskurse eingerichtet. Die erste und älteste Veranstaltung dieser Art sind die seit 1902 vom Oberlehrer und Kantor Gustav Borchers in Leipzig alljährlich abgehaltenen „Deutschen Ferienkurse für Gesanglehrer und Chordirigenten", die sich einer ständig steigenden Teilnehmerzahl, auch vom Auslande her, zu erfreuen haben. Namhafte Lehrkräfte gehören den Kursen an. So belehrten im Kursus dieses Jahres Professor Dr. Barth, Professor Dr Prüfer und Privatdozent Dr. Schering von der Leipziger Universität die Teilnehmer eingehend über den „Bau und die Funktionen der menschlichen Stimmwerkzeuge", bezw. „Die Entwicklung des a cappella-Gesanges" und „Die musikalischen Anschauungen des 18. und 19. Jahrhunderts". Professor v. Oettingen sprach über das von ihm 1864 bereits aufgestellte „Harmoniesystem in dualer Entwicklung". Dr. Stephani in Eisleben erläuterte die von ihm vorgeschlagene „Einheitspartitur". Eine wertvolle Bereicherung hatte dieser Kursus noch durch die Einführung der „Rhythmischen Gymnastik" von Jaques-Dalcroze (Genf) durch Herrn Oberlehrer Max Böthig erfahren. Sie ist die erste wirklich durchgreifende, unfehlbar wirkende Methode für die Erlernung des Rhythmus. Herr Borchers selbst hielt Vorträge über die „Geschichte der Methodik des Schulgesangunterrichts" und zeigte bei der praktischen Schulung der Stimmen im Solo- und Chorgesange seine unvergleichliche pädagogische Kunst in mustergültiger individueller Stimmbehandlung, die in ganz kurzer Zeit höchst beachtenswerte Resultate zeitigte und wie mit Zauberhand die Stimmen

formte und modelte; wer einen Sängerchor so heranzubilden versteht, den muß man schlechterdings als Meister seiner Kunst bezeichnen. Strenge Wissenschaftlichkeit, verbunden mit einer auf die Erfahrung langer Jahre gestützten Praxis, eine höchst anschauliche und temperamentvolle Darstellungsweise feierten hier Triumphe, und so gelang es Herrn Borchers auch diesmal wieder, der von ihm vertretenen Sache



Silhouette (Tonleiter), von Adele Schopenhauer für Mendelssohn geschnitten.

eine lange Reihe überzeugter Anhänger zuzuführen. Als Hauptregel stellt er auf: Grundbedingung für ein schönes Singen ist ein schönes Sprechen; bei Sprechübungen muß außer korrekter Aussprache auch schöne Stimmgebung gepflegt werden, im Chorsprechton besonders die Sprachmelodie, wodurch ein für die gesangliche Schulung verwertbarer lockerer Tonansatz erzielt werden kann. Es ist falsch, eine Melodie durch Vorspielen auf dem Instrumente einzuüben, richtiger geschieht es durch Vorsingen und Nachsingen, wodurch die Kinder in bezug auf Textaussprache und Klangfarbe etwas Ersprießliches lernen. Der beste hier anzuwendende Weg ist aber die Eitzsche Tonwortmethode.

Die Guidonische Solmisation ist wohl gut, aber sie deckt sich nicht mehr mit unserem heutigen chromatisch ausgebauten Tonsystem, da sie für mehrere vom gleichen Stammton abgeleitete Töne nur einen einzigen Namen, z. B. für a, ais, aisis, as, asas: sol — zur Verfügung hat, außerdem beim Singen in anderen Tonarten als C eine Uebertragung der einzelnen Silben erfordert. Aus den gleichen Gründen ist das Ziffernsystem ungeeignet. Besser wären schon die Notennamen. Hier ist wirklich für jeden Ton ein Name vorhanden, wenn auch teils als abgeleiteter. Doch auch sie sind nur als Notbehelf zu betrachten. Sie sind eben keine eigentlichen Tonnamen, sondern nur Notennamen und wenn auch vom musikalischen Standpunkte brauchbar*, so doch nicht vom rein gesanglichen, weil das stete Singen auf den hellen Vokalen die Stimme geradezu schädigt. Borchers hatte seinerzeit versucht, selbst eine Solmisation im Sinne der Guidonischen zu erfinden, in der möglichst alle Laute der deutschen Sprache verwendet sein sollten. Er war damit noch zu keinem befriedigenden Abschluß gekommen, als er die Arbeiten von Eitz kennen lernte. Er erkannte bald, daß dessen Tonwortsystem seinen Anforderungen vollkommen entsprach. Es ist streng logisch aufgebaut, enthält für jeden Ton eine singbare Silbe, Tonwort genannt, und ist geeignet, den Kindern ganz bestimmte Vorstellungen von den Tönen und ihren Beziehungen zu einander mit Hilfe des gesungenen Wortes zu vermitteln, so daß sie bei einheitlicher Schulung mühelos zum sichern Vomblattsingen geführt werden können. Herr Eitz machte die Kursusteilnehmer mit seiner Methode auf das eingehendste bekannt und zeigte auch, wie diese in psychologischer wie mathematisch-akustischer Hinsicht wissenschaftlich tief begründet ist. Eingehende Abhandlungen darüber sind von Eitz veröffentlicht worden. (Deutsche Singfibel, Erläuterungen dazu, drei Flugblätter: Das Tonwort, das Tonwortsystem, die Schulgesangsmethoden der Gegenwart und eine Tonwortwandtafel für den Schulgebrauch. Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

Für das Begreifen der musikalischen Tonverhältnisse ist logisch und psychologisch der einzig richtige Weg: Ton, Tonwort, Note. Daher läßt Eitz im Unterrichte zuerst nur das Tonwort gebrauchen. „Es ist singend so ausgiebig zu üben, bis die Schüler zu Tonvorstellungen gelangen, in denen die Tonvorstellungen und die ihnen zugehörigen Tonworte so fest miteinander verbunden sind, daß sie nach dem Gleichzeitigkeitsgesetz einander in die Erinnerung zu ziehen vermögen.“

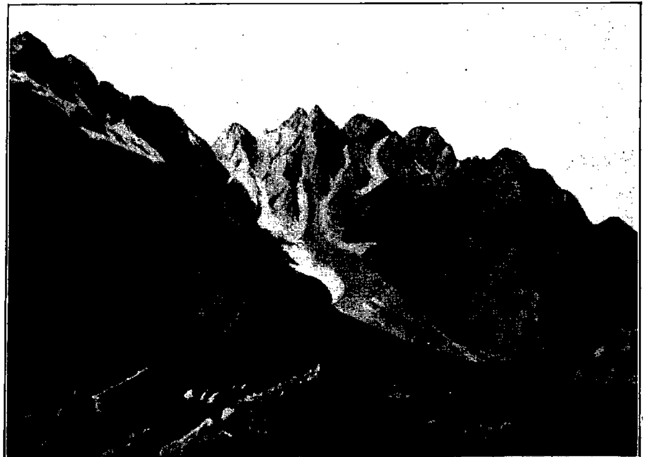
Erst nach zwei- bis dreijähriger Uebung nach Tonworten tritt die Note hinzu, zunächst als schriftliches Zeichen für das Tonwort, und somit erst in zweiter Linie als Zeichen für den Ton. Alle Uebungen werden in die ersten Schuljahren auf dem Wege des Gehörsingens vorgenommen, also Vorsingen oder im Notfalle Vorspielen seitens des Lehrers und Nachsingen seitens der Schüler. Diese Uebungen sind nach klangverwandtschaftlichen und tonalen Gesichtspunkten geordnet. Besondere Treffübungen hält Eitz für überflüssig. Es sollen Uebungen nur insoweit vorgenommen werden, als sie mit der zu übenden Melodie in Zusammenhang gebracht werden können. Einige formale Uebungen zur Einführung der Schüler in den tonalen Aufbau unseres Tonsystems gehen in jeder Tonart den Liedübungen — als kleines Kunstwerk für sich — voraus. Die Noten werden bei der Vorübung und Einübung zuerst stets auf Tonworte abgesungen.

So sucht die Tonwortmethode ihr Ziel: musikalisches Schriftverständnis — durch ein logisch zuverlässiges Mittel, das sangbare Tonwort, durch die Uebung am Liede selbst bei Vermeidung jeglicher Zersplitterung und unter Entwicklung des Tongefühls und Stärkung der formalen Kräfte der Kindesseele zu erreichen.

Daß dies wirklich möglich ist, hat man bei der Anwendung der Eitzschen Methode im Schulgesangunterricht an weit über 15 000 Kindern erprobt. Kein Wunder, daß diese Methode sich immer mehr Freunde bei Gesanglehrern wie namhaften Musikgelehrten erwirbt. Urteilt doch einer: „Eitz behält das Prinzip bei, durch die Tonnamen die Tonbegriffe zu geben, entwickelt es aber weiter und reicher, im Grunde jedoch sehr einfach und übersichtlich. Seine Behandlung chromatischer und enharmonischer Verhältnisse ist eine theoretische Tat im besten Sinne, in dem nämlich einer ganz erheblichen Erleichterung des Verständnisses. Ich verspreche mir von der Eitzschen Solmisation sehr gute Ergebnisse.“ — „Unter Hinzunahme der Borchersschen Stimmbildungsmethode haben wir jedenfalls in der Vereinigung beider eine Schulgesangsmethode, die einzig und unvergleichlich dasteht. Ihre volle Wirksamkeit wird sie allerdings erst dann entfalten, wenn sie zur allgemeinen Anerkennung sich durchgerungen hat.“

Alles Gute bricht sich ja bekanntlich meist unter schweren Kämpfen Bahn. Solche werden auch den Eitz-Borchersschen Bestrebungen nicht erspart sein. Der gute Ausgang dieses Ringens ist aber die erste sichere Stufe der Anerkennung ihres Wertes.

Schon haben sich die Anhänger des Tonwortes zu einem Tonwortbunde zusammengeschlossen, der nach kurzer Zeit bereits die



Handzeichnung Mendelssohns: Gebirgslandschaft im Haslital.

Namen von 150 auf das ganze Deutsche Reich und das Ausland verstreuten, zum Teil bedeutungsvollen Streitern für die Sache des Tonwortes, in der Reihe der Ehrenmitglieder aber allererste Namen der Kunst und namentlich der Wissenschaft zählt. Seiner allgemeinen Anerkennung und Einführung geht das Tonwort mit großen Schritten entgegen.“

* Näheres hierüber s. „Die Stimme“, Jahrg. 2 Heft 9: „Karl Eitz' Tonwort im Gesangunterricht“ von Dr. Herm. Stephani.

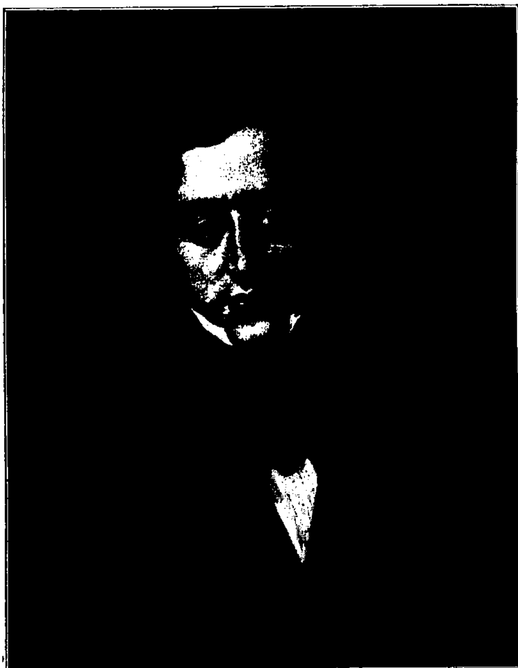
Die Einwürfe, daß der Aufbau der Silben zu kompliziert und ihre Zahl zu groß sei — es sind 21, die aber nicht auf einmal, sondern in Raten nach und nach gelernt werden! — so daß man die Kinder damit unnötig belaste, haben sich längst als irrig oder tendenziös erwiesen. Infolge ihres euphonisch schönen Klanges prägen sich die Silben im Gegenteil sehr schnell ein und steigern die Lust am Gesange eminent.

Mögen diese Zeilen zu ihrem Teile an der Verbreitung des Tonwortes mithelfen. Sch—.

Felix Mendelssohn-Bartholdy.*

Eine neue Biographie von Ernst Wolff.

Nicht nur Bücher, auch Komponisten haben ihre Schicksale. Neue kulturelle Strömungen verschlagen das Schifflein ihrer Kunst, und in der fortschreitenden Entwicklung wird oft aus Größen der Vergangenheit eine Null der Gegenwart. Wenn dieses Schicksal Musiker betroffen hat, deren Werke für das geistige Leben unserer Zeit nur wenig positive Werte mehr enthalten, so braucht man darüber nicht allzu sehr zu klagen. Gewiß kommen in den Werken solcher Kleinmeister Werte vor, die auch heute uns noch etwas bedeuten können. Aber wenn diese Kleinmeister zur Zeit eines großen Genies lebten, oder wenn ihre Zeit von einem großen Genie abgelöst wurde, so absorbiert dieses eine Genie alles das, was in den Werken der Vorgänger oder Zeitgenossen als geistiger Niederschlag angesammelt ist, und die genießende Mitwelt oder Nachwelt hat dann mehr denn genug zu tun, aus den Werken jenes Genies alle Werte in sich aufzunehmen. Die Folge ist dann, daß alle die kleinen Komponisten in Vergessenheit geraten. Das mag eine Ungerechtigkeit sein gegen die Götter zweiten Ranges, aber es ist nun einmal so. Das blühende Leben fragt eben nicht viel nach der Berechtigung, sondern hält sich souverän an das, was ihm am meisten wert ist, was ihm am meisten Genuß bringt. Verwickelter wird die Frage, wenn ein solches Zurückgedrängtwerden einmal einen Musiker trifft, der unstreitig auch heute noch verdiente, in der ersten Reihe der deutschen Tonkünstler zu stehen. Dieses Geschick hat Felix Mendelssohn-Bartholdy betroffen. Es würde eine ganz dankbare Aufgabe werden, wenn jemand einmal, aber wirklich sine ira et studio, im einzelnen untersuchen wollte, wie die klassizistische und die neu-romantische Richtung einander beeeinflußt haben und wie das Ueberwiegen der einen oder der anderen in gewissen Kreisen auf die Beurteilung der markantesten Vertreter dieser Richtung abgefärbt hat. Mendelssohn, Schumann, Richard Wagner und ihr Kreis würden, unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, gewiß in eine eigenartige Beleuchtung gerückt werden.



Felix Mendelssohn-Bartholdy von Horace Vernet.

Der Verfasser der vorliegenden Biographie darf für sich das Verdienst in Anspruch nehmen, daß er den Mut gefunden hat, für die Bedeutung Mendelssohns wieder entschieden eingetreten zu sein und eine Publikation geliefert zu haben, die den breiten Schichten des musikalischen Publikums, für die sie ja in erster Linie berechnet ist, höchst erwünscht sein kann. Wenn er dabei dem Bilde, das wir bereits aus älteren Veröffentlichungen vom Meister der klassizistischen Form gewonnen haben, keine neuen Lichter aufsetzen kann, so mag das darin seinen Grund haben, daß die zugänglichen Quellen bereits genügend ausgeschöpft worden sind. Der Verlag hat das Werk in der bekannten Weise seiner Musikbiographien ausgestattet, das heißt mit einem reichlichen Bilder- und Faksimilematerial versehen. Mendelssohns Porträts, Mendelssohns Brief- und Notenhandschriften wechseln in bunter Folge ab und tragen zur Anschaulichkeit des Textes sehr wesentlich bei. Als besonders anziehend möchte ich die zahlreichen Reproduktionen der Mendelssohnschen Zeichnungen anführen, die uns den Musiker von einer anderen Seite seines außerordentlichen Talentes zeigen. Aber der Verlag geht in seinem Streben, den Text durch Bilder zu beleben, etwas zu weit. Man läßt es sich gefallen, wenn Personen im Bilde festgehalten werden, die auf den in der Biographie behandelten Künstler von hervorragendem Einfluß gewesen sind oder zu denen er, sei es als Künstler, sei es als Mensch, in nähere Beziehungen getreten ist. Aber daß auch, man möchte beinahe sagen, alle Episodisten im Leben Mendelssohns im Bilde verewigt werden, ist im ganzen recht überflüssig.

Wolff gliedert sein reiches Material in übersichtlicher Weise in sechs Kapitel, die den Leser über Mendelssohns Abstammung, Kindheit und Lehrjahre in Berlin, über seine Wanderjahre, sein Wirken in Düsseldorf, Berlin und Leipzig unterrichten. Von den einzelnen Kapiteln ist das erste am ausführlichsten geraten. Es braucht einen nicht weiter wunderzunehmen, daß gerade dieser Teil der Biographie den Autor besonders reizte, weil die Geschichte der jüdischen Familie Mendelssohn, die sich aus ganz einfachen Verhältnissen zu Weltansehen emporgearbeitet hat, gewissermaßen ein Musterbeispiel der Emanzipation des Geistes aus den Fesseln beengender Anschauungen bedeutet. Der Vater Abraham, der Sohn des berühmten jüdischen Philosophen Moses Mendelssohn, erscheint da mit kräftigen Strichen als ein durchaus aufgeklärter Mann gezeichnet. Mit Glücksgütern gesegnet, läßt er seinen Kindern die beste Erziehung angedeihen, die sie im zweiten Dezennium des neunzehnten Jahrhunderts überhaupt erhalten konnten. So wie man oft Felix Mendelssohn mit Mozart verglichen hat, so dürfte man auch Mendelssohn nicht mit Unrecht mit Vater Mozart vergleichen: beide hochgebildete Männer, beide ganz durchdrungen von dem Gefühl der Verantwortung, Väter genialer Söhne zu sein. Kaum einem anderen unserer bedeutenden Tondichter war es beschieden, an der Hand eines fürsorglichen Vaters in das Leben hinauszutreten. Der einfache Wagnermeister Haydn in Rohrau konnte als armer Schlucker seinem Sohne Joseph nichts bedeuten, Beethovens Vater war ein Säufer, Webers Vater, ein unsteter Charakter, nicht imstande, der Erzieher seines Sohnes zu sein. Diese Beispiele brauchen nicht vermehrt zu werden. Sie lassen erkennen, daß es für Mendelssohn ein großes Glück war, in der reinen literarisch-künstlerischen Atmosphäre des Vaterhauses schon von frühester Jugend an mit den hervorragendsten Männern der Zeit in steter Berührung gewesen zu sein. Später haben ausgedehnte Reisen den Gesichtskreis Mendelssohns so bedeutend erweitert, daß er ohne Zweifel zu den gebildetsten Musikern des neunzehnten Jahrhunderts zu zählen ist. Die einzelnen Etappen in Mendelssohns Leben stellt Wolff recht anschaulich dar. Zudem analysiert er die bedeutendsten Werke einer jeden Periode, ohne aber, das sei rühmend erwähnt, mit seinem Urteile über den Wert der Mendelssohnschen Kompositionen aufdringlich zu werden. Und wenn man auch nicht jedes Urteil, das er über die Werke seines Helden und ihre historische Stellung fällt, wird bedingungslos unterschreiben wollen, so wird man doch zugestehen, daß hier die Liebe die Feder geführt hat und daß das Hervorheben der Schönheiten und Retuschieren der Schwächen das schöne Vorrecht des enthusiastischen Biographen ist. Wenn aber Wolff dem Kölner Konservatorium, dem das Buch gewidmet ist, wünscht, es möge an dieser musikalischen Hochschule immer Geist von Mendelssohns Geiste lebendig bleiben, so ist das, sit venia verbo, ein Danaerwunsch, der nichts anderes bedeuten kann als daß das Kölner Konservatorium immer auf klassizistischer Bahn weiter wandeln möge. Daß dieser Weg als einziger heute nicht mehr gangbar ist, daß die Kunst unserer Tage mit ihren gegen Mendelssohns Zeit ungemein erweiterten technischen Ausdrucksmitteln und mit ihren neuen geistigen Problemen nach anderem Ausdruck ringt, wird kein vernünftiger Mensch leugnen wollen. Es hieße dem rollenden Rade der Zeit vergeblich in die Speichen fallen, wollte man verlangen, daß die Musik

* Berühmte Musiker, Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister. 17. Band. Verlag der Harmonie in Berlin. — Die zu dieser Besprechung gehörenden Bilder in heutiger Nummer sind mit freundlicher Bewilligung des Verlags reproduziert.

unserer Tage in der schönen Form sich erschöpfe, dort stehen bleibe, wo sie durch Mendelssohns künstlerisches Wirken stehen geblieben ist. Enthusiasmus für seinen Helden hat dem Verfasser dieser empfehlenswerten Schrift den historischen Blick etwas getrübt, und ich bin überzeugt, wenn er über kurz oder lang eine neue Auflage vorbereitet — er wird sein Urteil revidieren und auch als Mendelssohn-Biograph der modernen Musik ene Berechtigung zuerkennen, die ihr nun einmal als einem der wichtigsten Faktoren im geistigen Haushalte der Gegenwart zukommt. **Dr. Ernst Rychnovsky** (Prag).

Zweite Aufführung des „Nibelungenrings" in Bayreuth.

(14.—17. August.)

Einer großen Gesamtdarbietung des viergliederigen Wagnerschen „Ring"-Werkes an der Bayreuther Bühne gegenüber hat die Kritik einen mehr oder minder schwierigen Stand. Sie sieht sich vor die Alternative versetzt, entweder das Ganze mit seinen großzügigen Gesichtspunkten auch in der Wiedergabe ins Auge zu fassen und danach die Judikatur zu fällen, — oder aber auf Details einzugehen. Das erste Verfahren fällt für die Festspielleitung weit günstiger aus, als das letzte. Daß der „Nibelungenring" als Gesamtdrama einen ganz eminenten Eindruck in der Bayreuther Darstellung hinterläßt, daß man über diesem Eindruck kleine Mängel vergißt, namentlich dann, wenn man weiß, was der Meister wollte und wo diese oder jene Unzulänglichkeit versagte, wenn man mithin imstande ist, aus sich selbst heraus zu ergänzen, — ist selbstverständlich. Damit ist aber zugleich zugestanden, daß eben in Einzelheiten auch manches auszusetzen bleibt, was den hochgespannten Anforderungen der Bayreuthbesucher wie des Meisters selbst an die Wiedergabe seines Kunstwerks nicht entspricht. Einsame Höhepunkte in der zweiten Ring-Aufführung waren die Rheintöchter-, auch die Schlußszene im „Rheingold"; nicht minder packende und unübertreffliche Momente wiesen der zweite und dritte Akt der „Walküre" wie des „Siegfried" auf. In der „Götterdämmerung" glückten Nornenszene, Rheintöchterterzett und die ganze Schlußpartie wundervoll. Orchester, Szene und Darsteller schienen zu einer einzigen, gewaltigen Wirkung miteinander zu verschmelzen und das Drama in dem Sinne zu schaffen, wie es Richard Wagner gewollt hatte. Anderes wieder fiel gegen diese Partien empfindlich ab, am aufdringlichsten der zweite Akt der „Götterdämmerung", in dem die vorzügliche Inszene mit ihrer Beweglichkeit und den herben Gegensätzen nicht für einen Augenblick das Gefühl schwerfälliger, musikalischer Entwicklung beseitigen konnte. Die Gründe lagen zweifellos im Ensemble, in der etwas spröden Gegenüberstellung opernmäßiger Einzelleistungen, die sich absolut nicht zu einem großen, dramatischen Ganzen verbinden konnten. Für die von allen möglichen Bühnen rekrutierten Sänger und Sängerinnen fehlte es meines Erachtens an jener eisernen Disziplin, die sie das Bravouröse ihres sonstigen Metiers vergessen ließ und ihnen zum Bewußtsein brachte, daß sie hier ganz und gar mit ihrer Person, deren Handeln und tönender Aeußerung in der dramatischen Idee aufzugehen hatten. Daß dieses Ziel außerordentlich schwer zu erreichen ist, steht außer Frage; indessen es ist früher erreicht worden (ich denke hierbei an die Ideal-Aufführung von „Tristan und Isolde" im Jahre 1906) und man sollte von diesen unerläßlich notwendigen Vorbedingungen nicht um Haaresbreite abweichen, da gerade hierin das Hauptmoment ruht, das Bayreuth von den landläufigen Opernbühnen absondert. — Ein Ensemble von wahrhaft unerreichter Wirkung boten, wie schon angedeutet, die beiden Rheintöchterszenen. Der helle Sopran Frieda Hempels (Woglinde) mischte sich bestens mit dem wohltuenden Mezzosopran Bella Altens (Wellgunde) und dem klangkräftigen Alt Adrienne v. Kraus-Osbornes, die Stimmung war glockenrein, die Abtönung aufs subtilste bewerkstelligt, das Orchester schmiegte sich in wundervoller Weise um den Gesang, eine gewissenhafte Regie sorgte dafür, daß das lebensvoll-bewegte Bild naturtreu vorgetäuscht wurde. Ueber einige Geschmacklosigkeiten der Kostüme (die Rheintöchter in langen Kleidern mit ausgeschnittenen Blusen im feuchten Element, die Walküre mit ihrem langen, bis zu den Fußknöcheln reichenden, weißen Rocke, der ihr auf der Walstatt wie auf ihrem Roß Grane in Wirklichkeit gewiß sehr hinderlich gewesen wäre, u. a. m.) will ich nicht weiter reden. Sie werden ja wohl mit der Zeit von der Bayreuther Bühne verschwinden.

An der Spitze der Einzelleistungen stand Walter Soomers Wotan. Es mag sein, daß der Sänger die Größe Theodor Bertramscher Darbietung nicht erreichte; mit Beetz kann er auch nicht verglichen werden. Allein solche Nebeneinanderstellung, von unserer zeitgenössischen Kritik sehr beliebt, scheint mir nicht nur fruchtlos, sondern auch ein Unrecht gegen den ernststrebenden Künstler zu sein. Nach Wohlklang des ausgiebigen Organs, sorgsamer Durcharbeitung bis in kleinste Einzelheiten hinein, Frische und Ausdauer leistete Soomer Ausgezeichnetes und hat sich damit in der Reihe der ersten Wotan-Interpreten einen Platz gesichert. Alois Burgstallers Siegfried war in „Siegfried" eine vortreffliche Leistung, gesanglich wie darstellerisch. Der ungestüm-hastige, nach Betätigung der in ihm schlummernden Heldenkraft sich sehnende Wälsungen-Jüngling konnte kaum besser gegeben werden. Daß Burgstaller am Ende seiner anstrengenden Partie noch dieselbe ungetrübte Frische und Elastizität zeigte, spricht für die außergewöhnlichen Mittel zur Genüge. In der „Götterdämmerung" zwang ihn eine Indisposition (das feuchtkalte Regenwetter übte sogar auf das Meister-Orchester seine fatalen Einwirkungen aus und trübte z. B. in der Einleitung zum „Rheingold" das Klangbild in den Hörnern nicht unwesentlich), mit halber Stimme zu singen; gleichwohl gab er auch unter dem Zwange dieser Beschränkung noch Hervorragendes, sein Heroismus verdient volle Anerkennung. Dr. Briesemeisters Loge ist und bleibt trotz der etwas nachlassenden Stimme eine staunenswerte Leistung von Intelligenz und musikalischem Feingefühl; nicht minder der Mime Hans Breuers, der noch aus der alten Knieseschen Schule hervorgegangen ist. Max Dawison fehlte es als Alberich an Kraft, Größe und Stimmvolumen; er blieb der Opernbariton, dem selbst nicht in den Momenten höchsten Affekts, wie des Ringfluchs, düsterster Tragik, wie in der Hagenwache, ein natürliches Aufgehen in der Situation die eigentliche dramatische Mission offenbarte. Luise Reuß-Belce war als Fricka nur noch darstellerisch den Anforderungen ihrer Partie entsprechend; der Reiz ihres Organs ist ganz verblaßt. Daß Dr. Alfred de Bary als Siegmund eine durchdachte, musikalisch hervorragende Leistung bot, braucht kaum hervorgehoben zu werden; er fand in Katharina Fleischer-Edel (Sieglinde) eine würdige Partnerin. Gut fanden sich mit ihren Partien ab: Schützendorf-Bellwidt (Donner), Karl Braun (Fafner), Hermine Kittel (Erda), Allen C. Hinckley (Hunding), Frieda Hempel (Waldvogel), Richard Mayr (Hagen) und Cäcilie Rüsche-Endorf (Gutrune). Die Brünnhilde Ellen Gulbransons war eine musikalisch sorgfältig abgetönte und ausgefeilte Leistung; nur wußte die Künstlerin das Heldisch-Göttliche der Persönlichkeit nicht recht glaubhaft zu machen, man hatte nicht den Eindruck der Unmittelbarkeit, des Miterlebens und starken seelischen Affekts, das Gefühl objektiver Kühle, mit der sie über ihrer Aufgabe stand, verließ sie weder als todbringende Wotanstochter noch als Heldenweib.

Vom Orchester unter Dr. Hans Richters Leitung ist Neues nicht zu sagen. Es bot auch in der zweiten Ring-Wiedergabe unerreicht Schönes, Großes, Zwingendes. Die Fülle von Klangzaubern, die aus der Tiefe heraufströmen, müssen das Herz jeden Hörers gefangen nehmen. Nur eins: die Akustik ist und bleibt nicht tadellos. Ich habe dies bei mehreren Gelegenheiten von verschiedenen Plätzen aus festgestellt. Von den Holzbläsern drängen sich die Flöten mit ihrem flachen, breiten Klange hervor, während Klarinetten und Fagotts zurücktreten. Die Trompeten dominieren ebenfalls trotz aller Dämpfungsversuche, die Streicher klingen dünn und die sieben Harfen haben Not, sich in der Rheintöchterszene der „Götterdämmerung" so zur Geltung zu bringen, wie es das einheitlich abgerundete Tonbild verlangt. Ob diesen Mängeln durch Höherlegung des Orchesters abgeholfen werden kann, ist eine Frage, der man schließlich mit der Zeit doch einmal näher treten sollte. **Max Chop** (Berlin).

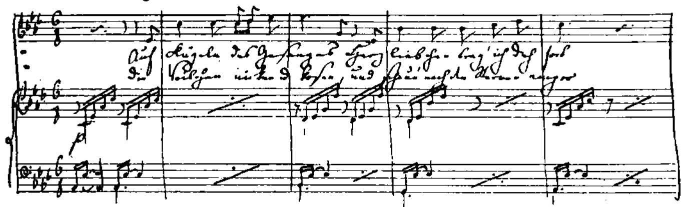
Straßenmusik in London.

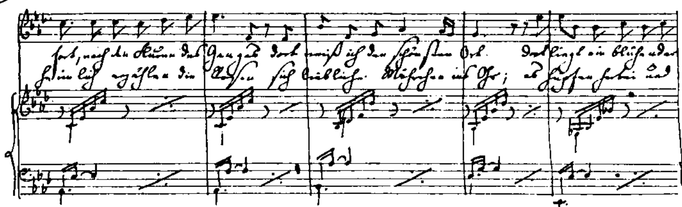
Von **H. W. Draber** (London).

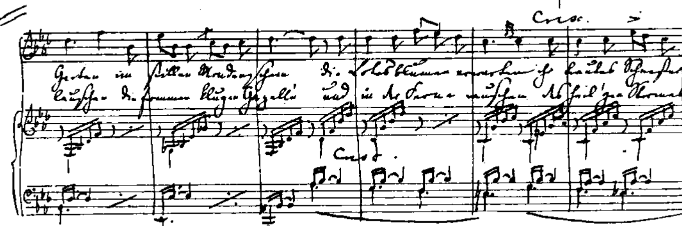
Solch ein Ding, das Stein' erweichen, Menschen rasend machen kann" ist die Londoner Straßendrehorgel. Nicht zierliche Pfeiflein sind es, die mit sanften Tönen, wie einstmals, die zarteren Empfindungen mit beliebten Melodien rühren, sondern Hämmer, die auf mindestens fünffach für den Ton bespannte Drahtsaiten schlagen, daß es die Straße entlang gellt. Da drückt man der ewig berufsmäßig grinsenden Italienerin den Penny entschieden aus Notwehr in die Hand und nicht aus Freude am musikalischen Genuß. Wenn so ein Lärmklavier still ist, und man sich näher herangetraut, entdeckt man nicht nur den schmutzigen Italiener, der unermüdlich die Drehkurbel zu schwingen versteht, sondern auf den zwei Zugdeichseln, die an je einer Längsseite des klavierähnlichen Instruments angebracht sind, auch noch eine Kiste mit einer Sturmhaube, lies Kinderwagen; und wenn man sehr viel Mut hat und in diese Kiste hineinschaut, findet man darin ein kleines Menschenkind: der Nachwuchs der musikalischen Familie. Ob man diesen armen Würmern die Nerven von klein auf zugrunde richten will, oder ob die beständige Nähe so kräftigen Lärms eine unumgängliche Vorbereitung zur Komposition der neuitalienischen Musik sein soll, kann ich leider nicht sagen. Rhythmus können die Bambinos allerdings an diesem Orte lernen. Wer übrigens Sinn hat für Humor, wird sich manchmal über die naiven Verzierungen amüsieren, die die Melodien begleitend umranken. Der Leierkasten wird in ganz England fast nur von Italienern vorgeführt.
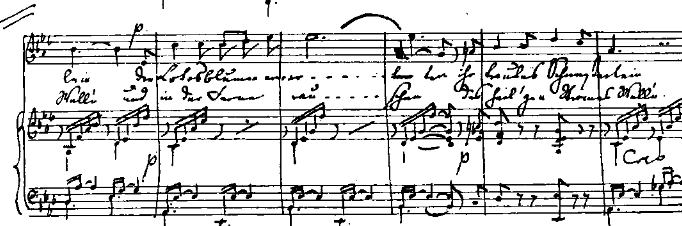
Der englische Straßenmusikant liebt die menschliche Stimme und er zieht die Gitarre allen andern Instrumenten zur Begleitung vor. Das englische Gesetz verbietet die Musik in den unteren Kneipen, vor der Türe jedoch läßt man ihr die Freiheit. Da hat man bei kurzem Aufenthalte in London schon reichliche Gelegenheit, diese nicht gerade von Gott begnadeten Sänger ihre sehr sentimentalen Liebeslieder schmachten zu hören, bei denen die Begleitung unter normalen Umständen mit zwei, oder höchstens drei Akkorden auf der Gitarre

ausgeführt wird. Sehr drollig wirkt da der öfter eintretende Moment, wo der Dominantakkord auf einen Tonikaschluß fällt und dort ruhig den Gesang mit einem Fragezeichen enden läßt. Ein anderer sehr beliebter Wirtshausmusikus ist der Künstler, der dem Kornett weiche Töne zu entlocken weiß und sich dazu auf dem Harmonium begleitet. Der Anblick dieser vielseitigen Prozedur ist ganz drollig: mit der rechten Hand hält der Mann das Kornett, mit der linken spielt er das Harmonium; die Füße jedoch trappeln mit großem Eifer auf zwei kleinen Blasebälgen herum, die das Tasteninstrument in Atem halten. Hat der Mann dann sein Repertoire an einer Stelle erledigt, so klappt er die Füße des Harmoniums zusammen, nimmt es auf die Schulter und zieht zum nächsten Lokal. Nicht vor den Kneipen, sondern am Rinnstein lassen sich mit Vorliebe die Harfenspieler nieder. Meistens haben sie mehrere Kinder bei sich, die singen, oder Violine oder auch ein anderes Instrument spielen. Sie rechnen sich schon zu den richtigen Musikern. Ihre Selbstachtung ist seit einigen Jahren daraufhin besonders gewachsen, daß aus ihrer Mitte Marie Hall, die gottbegnadete Geigerin, hervorgegangen ist. Oft genug hat sie, am Rinnstein stehend, von ihrem Vater auf der Harfe begleitet, einen Penny nach dem andern in die bereitgestellte Mütze klimpern hören — jetzt ist sie eine vermögende Dame, deren Spiel eine halbe Welt bewundert. Warum sollte nicht auch noch mehr Kindern aus dieser ärmlichen Musikerwelt ein gleiches Glück bevorstehen?









Handschriften berühmter Musiker: Felix Mendelssohn-Bartholdy, Abendlied.

Das erbarmungswürdigste Wesen, das in den Straßen Londons seinen Lebensunterhalt durch Musizieren erwirbt, ist sicherlich der kleine Savoyardenknabe, der mit einem Aeffchen auf der Schulter und einer großen, schweren Ziehharmonika in den Händen einherzieht. Er wählt wohl kaum diesen Beruf freiwillig: sicherlich schickt irgend ein geldgieriges entmenschtes Wesen diese armen, hilflosen Kinder am Morgen hinaus auf die Straßen und nimmt ihnen am Abend die kleine Einnahme ab, gibt ihnen ein kärgliches Essen, das wahrscheinlich nichts enthält, wodurch den Jungen das jammervolle Aussehen genommen werden könnte, und läßt sie in großer Zahl in einem kleinen Raume die Nacht verbringen, die zu einem anderen traurigen Tage führt. Wie anders nehmen sich dagegen jene Straßenmusici aus, die den Wert des Wortes „aktuell" erkannt haben und mit etwas Betriebskapital an ihre Sache herangehen! Ein findiger Kopf hatte einen flachen Wagen zu einer Tribüne hergerichtet, ein Klavier und sich selbst mit seiner „Künstlertruppe" darauf placiert und veranstaltete damit seine Vorstellungen. Ein nicht unbedeutender Pianist, der zur Eröffnung des Konzerts jedesmal die Rhapsodie von Liszt spielte, versammelte mit diesem ungewöhnlichen Lärm das Publikum. Dann entzückte eine Sängerin mit dem Vortrage einiger altenglischer Liebeslieder die Zuhörer. Ihr folgte ein Geiger, der als „Signor Legato" besonders angekündigt wurde — man darf wohl seine Heimat in der Nähe von London auf der Landkarte finden. Dann sang der „Direktor", ein großer kräftiger Herr, den man eher für einen Klaviertransporteur hätte halten können, als für einen fettstimmigen Sänger. Er zog direkt auf das patriotische Gefühl seiner Landsleute los, und schon beim ersten Verse gelang der Refrain über alle Erwartungen gut; beim letzten Verse aber folgte dem mit strahlender Kraft gesungenen Chor langanhaltendes Beifallsgetöse und — schleunigstes Einkassieren, das ein Kornett-Virtuose mit einschmeichelnden Melodien versüßte.

„Black Minstrels", zu deutsch „Schwarze Minnesänger", nennt sich eine andere Spezies gruppenweis auftretender Volksunterhalter, die ihrem Musizieren noch den Tanz beifügen. Pechschwarz bemalen sie ihr Gesicht, und ihre Kleidung ist meistens von der Art wie früher die Witzblätter den mit europäischer Kleidung beschenkten Kannibalenhäuptling darstellten. Oft gehören zu einer solchen Gruppe acht bis zehn und noch mehr Männer, die alle verschiedene Instrumente handhaben, z. B. ein Harmonium, eine Gitarre, eine Mandoline und Tamburine, Kastagnetten, Klappern und ein Banjo. Sie singen hauptsächlich, unter grotesken Bewegungen und Tänzen Negerlieder, wobei jeder bemüht ist, auf seinem Instrument so viel Lärm wie nur irgend möglich zu machen. Man sollte denken, daß diese auf komische Wirkung hin verkleideten Menschen auch in ihrem musikalischen Auftreten und den Vorträgen etwas Komik vereinigen würden, das ist aber durchaus nicht der Fall. Ohne jeden Versuch des Mimens klappern sie ihren Kantus herunter und eilen, sowie einkassiert ist, an einen anderen Ort ihrer Taten.

Aber auch Imposantes kann man in bezug auf Straßenmusik in London erleben, und zwar in einer Weise, die der Großartigkeit des Lebens in der Weltmetropole durchaus entspricht. In dem sehr vornehmen Cromwell Road war ich Zeuge folgender Begebenheit: Ein schmucker Wagen hält an, ein Diener in Livree steigt vom Bock, öffnet die an der hinteren Seite des Wagens befindliche Türe und Stück für Stück daraus hervorbringend, stellte er in einem Kreise eine Anzahl der gewichtigeren Orchesterinstrumente auf. Inzwischen hat sich eine Anzahl Musiker mit allerhand Instrumentenkästen versammelt, die Instrumente ausgepackt und eingestimmt — da hält eine Droschke bei der Gruppe, daraus erscheinen ein Herr in elegantem Straßen-

anzug und eine Dame in nicht minder eleganter Straßentoilette, die die Musiker freundlich begrüßen. Der Diener überreicht dem Herrn einen Taktstock, dann setzen die Musiker ihre Instrumente an und es beginnt — die Figaro-Ouvertüre! Wie sie vorgetragen wurde? ganz erfreulich, mit sauberer Intonation, mit Schwung und durchaus musiksinniger Phrasierung. Kaum war die Ouvertüre vorüber, so betrat die Dame, die mit dem Kapellmeister gekommen war, ein kleines Podium am Rande des Fußwegs und sang eine Koloraturarie italienischer Komposition mit viel Geschmack und einer recht guten Stimme, mit der sie auf jeder guten Bühne hätte glänzen können. Hernach betrat der Kapellmeister das kleine Podium und sang mit nicht minder guter Manier die humorvolle Arie Figaros aus dem ersten Akt des Barbier von Sevilla von Rossini, während die Sängerin — dirigierte! Schließlich vereinigten sich der singende Kapellmeister und die kapellmeisternde Sängerin zu einem Duett, das Orchester begleitete ohne Dirigenten, und unter höflichen Verbeugungen kassierte der Diener die große staunende Zuhörerschar ab. Nach diesem „Ensemble" wurde noch ein populärer Marsch gespielt und dann verschwand nach kurzem Einpacken dieses eigenartige Künstlervölkchen. Sie hatten sicherlich eine ganz gute Einnahme zu verzeichnen, denn nicht nur einfaches Volk war durch diese reizvolle Musik lauschend stehen geblieben, sondern auch eine ganze Anzahl eleganter Wagen mit schönen Frauen darin, die dem kassierenden Diener kaum Pennies gegeben haben werden, wenigstens hoffe ich das für die Künstlertruppe.

In einigem Widerspruch zu so vornehmer Gesellschaft stehen die sogenannten German Bands, jene böhmischen Blechmusikanten, die in der ganzen Welt ihr unerwünschtes Dasein fristen und denen man, wie den italienischen Drehorgelleuten, ein Geldstück hinschleudert, das der innigste Wunsch nach Abzug der Bande auf seinen Weg begleitet.

Wovon hier erzählt worden ist, gibt natürlich nur eine Art Ueberblick über die hauptsächlichsten Erscheinungen aus dem Völklein der Londoner Straßenmusikanten. Ihre Zahl ist enorm groß und die Art ihrer Betätigung variiert sehr, denn jeder Musikus glaubt durch einen Extratrick seine Nebenbuhler zu übertrumpfen. Verwunderlich ist die Liberalität der Polizei bei dieser Sache, die fast nie die oft bedeutenden Menschenanhäufungen, die dieses Musizieren mit sich bringt, vertreibt, solange musiziert wird. Oft genug wünscht man so eine Drehorgel, die sich auf eine Viertelstunde vor dem eigenen Fenster niederläßt, irgend sonstwohin, aber man muß geduldig bei seinem Wunsche verharren, denn das niedere Volk in London liebt diese Art von Musik sehr und würde um keinen Preis darauf verzichten. Und schließlich — jeder Mensch muß auf irgend eine Art sehen durchs Leben zu kommen. Die Art und Weise, wie er das tut, wird in jedem Berufe ihre Mißmutigen finden. Ohne Zweifel aber gibt es in London noch viel unerfreulichere Existenzen als die der viel Vergnügen verbreitenden Straßenmusikanten.

Lehrergesangvereine und Deutscher Sängerbund.

Zu obigem Thema erhalten wir folgende Zuschrift mit der Bitte um Veröffentlichung:

In Nr. 22 der „Neuen Musik-Zeitung" wird noch einmal auf die im Prinzip beschlossene Gründung eines „Bundes deutscher Lehrergesangvereine" zwecks Anschlusses an den Deutschen Sängerbund Bezug genommen, um „zur Information der Leser ein objektives Bild der ganzen Sachlage zu entwerfen". Da die Ausführungen den Tatsachen in mehreren Punkten nicht entsprechen, also kein objektives Bild geben und die Leser deshalb zu falschen Schlüssen kommen müssen, sei es gestattet, die Irrtümer zu berichtigen. Von einer Nichtanerkennung der Satzungen des Deutschen Sängerbundes kann keine Rede sein, da nach den bisherigen Satzungen, auch nach der eingeholten Auslegung des „geschäftsführenden Ausschusses", der Gründung und Aufnahme eines derartigen Bundes in den Deutschen Sängerbund nichts im Wege steht. Der den Lehrergesangvereinen gemachte Vorwurf, eine Sonderstellung zu beanspruchen, ist demnach nicht gerechtfertigt. Nach den dem nächsten Sängertage zur Beschlußfassung vorzulegenden Satzungen sollen in Zukunft nur landschaftlich geschlossene Bunde aufgenommen und nur in Fällen, die im besonderen Interesse des Deutschen Sängerbundes liegen, Ausnahmen gemacht werden. Bis zum Inkrafttreten der umgeänderten Satzungen wird unbegreiflicherweise kein Bund mehr aufgenommen.

Der Herr Verfasser schreibt: „Die Vorsteherschaft des Deutschen Sängerbundes steht auf dem Standpunkte" usw. Dazu sei bemerkt, daß diese, d. h. der „Gesamtausschuß", dem allein die Entscheidung über die Aufnahme zusteht, zur Aufnahme eines in Frage stehenden Bundes überhaupt noch keine Stellung genommen hat. Der „geschäftsführende Ausschuß" hatte sein volles Einverständnis mit der Gründung eines Bundes Deutscher Lehrergesangvereine erklärt und den zu gründenden Bund eine „Zierde des Deutschen Sängerbundes" genannt. Der Artikel „Bundespolitik" mit der Nachschrift der Schriftleitung der „Sängerhalle" (in Nr. 22|23 d. J.) ist ohne Wissen des „geschäftsführenden Ausschusses" veröffentlicht worden und enthält nach den die wahren Tatsachen umgehenden Erklärungen der Sängerhalle in Nr. 27 nur Privatansichten der Verfasser, so daß sich der „geschäftsführende Ausschuß" veranlaßt gesehen hat, in einem Schreiben an sämtliche Mitglieder des „Gesamtausschusses" (25 Herren) dagegen zu protestieren. Die beabsichtigte diesbezügliche Erklärung desselben ist von der „Sängerhalle" nicht gebracht worden.

Auch der Schriftleitung der „Sängerhalle" waren die Schritte, die zum Anschlusse der Lehrergesangvereine an den Deutschen Sängerbund führen sollten, bekannt. In einem Privatschreiben hat sie nur die Hoffnung ausgesprochen, nicht besondere Lehrersängerfeste neben den Bundesfesten zu feiern, also von einer Einrichtung zurückzuhalten gesucht, die dem Herrn Verfasser des Artikels in Nr. 22 der „Neuen Musik-Zeitung" gerade als wünschenswert erscheint. Eine solche Einrichtung ist aber niemals ins Auge gefaßt worden, weil sie unmöglich ist.

Der „springende Punkt" ist der, daß den Lehrergesangvereinen Standesdünkel als Grund der Bestrebungen untergeschoben wird. Diese Behauptung ist eine schwere Beleidigung des ganzen Lehrerstandes, und nur Unkenntnis der Gesinnungen desselben könnten als Entschuldigung solcher Auslassungen angenommen werden. Schon die Tätigkeit der Lehrer in allerlei Ehrenämtern, wodurch sie mit Vertretern aller Stände gern und freudig zusammenarbeiten, sowie der Geist der pädagogischen Presse und die großen Lehrerversammlungen sollten sie bei allen ernst denkenden Männern vor einem solchen Vorwurf schützen. Muß bei der Gründung von Vereinen und Bünden nur der soziale Gedanke maßgebend sein? Ist das der Fall, so muß man die Berechtigung von Lehrergesangvereinen konsequenterweise überhaupt verneinen wie Herr v. Schmeidel. Frage man doch einmal bei anderen Vereinen, die sich lange Zeit einem Bunde nicht anschließen wollten, oder noch nicht angeschlossen haben, nach den Gründen. Sie sind zum Teil persönlicher Art und eignen sich nicht zur öffentlichen Besprechung. Die sonstigen Gründe sind dem geschäftsführenden Ausschuß mitgeteilt worden.

Die hier besprochene Angelegenheit gehört überhaupt nicht in die Presse, sondern vor die satzungsgemäße Körperschaft, den Gesamtausschuß des Deutschen Sängerbundes. Dieser allein kann nach der Meinung des „geschäftsführenden Ausschusses" entscheiden, was dem Deutschen Sängerbund frommt und was nicht. Wenn die Gründung eines Bundes Deutscher Lehrergesangvereine, wie der Herr Verfasser meint, innerhalb des Deutschen Sängerbundes großes Aufsehen erregt hat, so ist dies nur auf die falsche Darstellung in dem erwähnten Artikel der Sängerhalle „Bundespolitik" zurückzuführen. Ob die Lehrergesangvereine nach der bisherigen Behandlung dieser Angelegenheit noch die Freudigkeit, in den Deutschen Sängerbund einzutreten, wie sie in Dortmund zutage trat, haben werden, scheint mir zweifelhaft. Erkämpfen wollen sich die Lehrergesangvereine die Zugehörigkeit zum Deutschen Sängerbund nicht. Sie werden sich auch ohne diese näher, fester aneinanderschließen zur gegenseitigen Förderung der Pflege des deutschen Männergesanges, im Dienste des deutschen Liedes und dadurch des deutschen Volkes.

Scholz (Berlin).

Neuere Violin-Literatur.

Besprochen von **Alexander Eisenmann** (Stuttgart).

I. Literarisches.

Allenthalben regt es sich jetzt auch auf dem Gebiete der Violinliteratur. Zur Geschichte des Violinbaus, resp. des Violinspiels erscheinen immer wieder neue Studien, von kleinen Aufsätzen an bis zu großen Werken, die zu ihrem Abschluß jahrelange Arbeit erfordert haben mögen. Man darf wohl voraussetzen, daß nicht nur die Fachleute im engeren Sinne des Worts, also der Violinbauer, neben ihm etwa noch der Violinspieler von Beruf, sich für die Geschichte ihres Instruments interessieren, andernfalls ja diese Zeilen kaum am richtigen Orte erschienen. Täuscht nicht alles, so wird gegenwärtig der Kreis von Liebhabern immer größer, die bemüht sind, in Wesen und Art der von ihnen betriebenen Kunst weiter einzudringen; somit wird ein kurzer Ueberblick über einige auf dem Violinbüchermarkt herausgekommene Werke hier am richtigen Platze stehen.

Bekannt ist, welch heillloser Schwindel durch Fälschung von Violinen betrieben wird. Einer, der es wissen konnte, hat offen erklärt, daß außer beim Pferdehandel nirgends so betrogen wird, wie beim Geigenhandel. Mundus vult decipi, ergo decipiatur. Doch, Gott sei Dank, es gibt nicht nur gewissenlose Händler und Vermittler und gegenwärtig ist es vielleicht auch nicht mehr so schlimm, wie es früher war. Schließlich geschieht dem recht, der auf Fälschungen der allerplumpsten Art hereinfällt, denn wohl überall fände sich ein Berater, der gerne mit fachmännischem, ehrlichem Urteil an die Hand geht, wenn er darum angegangen wird. Speziell als Ratgeber bei Ankäufen älterer Streichinstrumente soll nun ein in jüngster Zeit erschienenes Buch von Albert Fuchs dienen. Der vollständige Titel des kleinen Werkes lautet: Taxe der Streichinstrumente, Anleitung zur Einschätzung der Geigen usw. nach Herkunft und Wert.

Leipzig, Verlag von Karl Merseburger, Preis 4 Mk. Bei den fortwährend sich ändernden Marktverhältnissen versteht es sich von selbst, daß Preise für Violinen nur ganz approximativ angegeben werden können. Verglichen mit den Preisen, die im Handel mit Violinen tatsächlich erzielt werden, taxiert Fuchs manchmal etwas nieder, doch kann dies eher nützen als schaden, denn im Durchschnitt sind die Preise für Geigen recht hoch und wäre ein Rückgang durchaus wünschenswert. Mit Ausnahme der Modelle altitalienischer Meister sind dem Buche keine Abbildungen beigegeben, weder von Instrumenten noch von Zetteln. Albert Fuchs geht auch in der Aufzählung der Geigenbauer nicht über das Jahr 1860 hinaus, dadurch hat aber das Buch übersichtliche Einteilung und handliches Format bekommen (nicht zu vergessen den verhältnismäßig billigen Preis) und ist es gerade für den Liebhaber, dem die großen Prachtwerke von Vidal, Hill, Grillet 2c. nicht zu Gebote stehen, ein passendes und geschicktes Nachschlagebuch. Lesenswert ist die Einleitung, die Fuchs dem Abschnitt gibt, der die italienischen Geigenbauer enthält, namentlich das, was über den Lack gesagt ist. Bei den vielerlei Ansichten über die „Geheimnisse" der alten Geigenbauer sei hier vorübergehend an ein hübsches Wort von Paganini erinnert, der einmal gerade über diesen Punkt mit dem Maler Ziem sich unterhalten hat. Warum die alten Meister solch ausgezeichnete Instrumente hinterlassen haben? Weil sie das Holz nur von solchen Bäumen nahmen, von deren Aesten herab die Nachtigallen gesungen. (Die sinnige Legende erzählt Grillet in seinem großen Werke Les ancêtres du Violon.) —

Ein ähnliches Werk wie das Fuchssche, nur weit umfangreicher angelegt, ist v. Lütgendorffs Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Heinrich Keller, Frankfurt a. M.). Preis geb. 31 Mk., ungeb. 28 Mk.

Lütgendorff verzichtet auf Taxierung der Geigen nach ihrem Geldwerte, geht aber, was Aufzählung der Namen von Geigenbauern betrifft, äußerst ausführlich zu Werke. Nachfolgend eine kurze Gegenüberstellung zum Vergleich, wobei noch einige andere einschlägige Werke der Uebersicht wegen herbeigezogen sind.

Paul de Wits Sammlung von Geigenzetteln alter Meister ist, was Schärfe und Genauigkeit der Reproduktion (Autotypie) anlangt, ein geradezu kostbares Büchlein; es führt beispielsweise 96 italienische und 3 englische Geigenbauer an, die Einteilung ist bei ihm alphabetisch. Fuchs teilt nach Ländern und Städten ein (innerhalb dieser auch wieder alphabetisch, ein Generalregister fehlt bei ihm) und nennt dabei ungefähr 450 Italiener, 420 Deutsche, 230 Franzosen und 160 Engländer. v. Lütgendorff gibt ein vollständiges Lexikon mit genauem Register, wobei sämtliche Namen in einer Reihenfolge rein alphabetisch geordnet aufgeführt sind. An Schärfe nehmen es die Nachbildungen der Zettel mit de Wit allerdings nicht auf, man ist aber auch in dieser Beziehung heutzutage gar zu sehr verwöhnt. Mancher mag bei Lütgendorff Aufnahme gefunden haben, der nicht ganz würdig ist der guten Gesellschaft, in der er hier auftaucht, doch ergab sich das von selbst bei der Fülle von Namen, die dem Verfasser zur Aufnahme vorlagen. Fast überall gibt Lütgendorff biographische und historische Angaben. Sie rauben seinem Werk die Trockenheit, die Werken lexikographischer Art sonst leicht anhaftet. Bei ihm finden wir rund 1100 Italiener, 780 Franzosen, 480 Engländer (ohne Amerika); unter den deutschen Geigenmachern sind allein nahezu 500 Markneukirchner, über 150 Mittenwaldner Firmen angegeben u. s. f.

Für einen größeren Kreis unserer Leser mögen vielleicht die genannten Werke immer noch zu wissenschaftlich oder zu fachtechnisch sein. Nun! Auch diesen kann geholfen werden. Solchen, die Belehrung, Anregung und Unterhaltung zugleich aus der Beschäftigung mit einem Buche davontragen mögen, kann mit einem Werke aufgewartet werden, das in der genannten Hinsicht ihren Wünschen vollauf gerecht werden wird: Paul Stoevings „Von der Violine". Verlag von Chr. Fr. Vieweg, Berlin, Preis brosch. Mk. 4.80, fein geb. Mk. 5.80 (auch in englischer Ausgabe bei der Walter Scott Publishing Co. in London erschienen) ist das Buch, das ich hier meine. Stoeving ist ein ausgezeichneter Erzähler. Sein Buch, flüssig fast wie ein Gedicht, liest sich so leicht wie ein Roman. Was in verhältnismäßig kleinem Rahmen (das Buch hat eine Taille von ca. 370 Seiten) über Ursprung und Entwicklung der Geige, über ihren Bau, über die großen Geigenspieler, die verschiedenen Schulen, über die Violinkomposition und andere hierher gehörige Kapitel gesagt werden kann, das ist in dem Buche alles niedergelegt. Kein Lehrbuch, vielmehr in fast novellistischer Form abgefaßte Abhandlungen. Die innere Ausstattung (Abbildungen) gibt dem Buche einen besonderen Reiz, ebenso der äußere Schmuck (Einband). Was der Leser bisher nur aus verschiedenen Werken zusammensuchen mußte, findet er hier in einem und demselben Band von einem und demselben Verfasser bearbeitet. Jeder, der seine Geige lieb hat, sollte das Buch sich anschaffen. Gereuen wird es ihn sicher nicht, ja es sollte mich nicht wundernehmen, wenn er nachher seine Violine noch viel mehr als Freundin betrachtet, als vorher; denn etwas von der warmen Begeisterung und Verehrung für die Geige, die bei Stoeving fast aus jeder Seite spricht, muß auch auf den Leser übergehen.

Lediglich für den Violinspieler, weniger für den Freund der Geige, sind die folgenden Neuerscheinungen, wobei, ehe wir zur rein praktischen Musik übergehen, einiger Werke Erwähnung getan werden soll, die sich theoretisch mit der Technik des Violinspiels beschäftigen.

Sozusagen bis auf den letzten Grund verfolgt in eingehendster Darstellung Oberstabsarzt Dr. F. A. Steinhausen in seinem bei Breitkopf erschienenen Buche (Leipzig 1903, Preis 3 Mk. ungeb., 4 Mk. geb.): Die Physiologie der Bogenführung. Diese streng wissenschaftliche Abhandlung dürfte wohl die erste ihrer Art sein, gewiß ist sie die ausführlichste. Ueberall wird das Gesetzmäßige betont und erklärt, Mechanik und Dynamik der Bogenführung auf das genaueste behandelt. Der Mechanismus der Bogenführung ist „ein zusammengesetztes Hebelsystem mit zahlreichen Drehpunkten", und auf Grund dieses von Steinhausen aufgestellten und bewiesenen Satzes werden die Funktionen der Handgelenke, der Finger (natürlich der rechten Hand), die Stellungen der Hand zum Unterarm u. s. f. klargelegt, zum Schluß die praktischen Ergebnisse gezogen, die das Resultat der vorausgegangenen Abhandlungen bilden.

Aehnlichen Inhalts ist ein französisches Werkchen von G. Köckert, Les Principes rationels de la Technique du Violon (Breitkopf & Härtel, brosch. 1 Mk. 60 Pf.), zwar nicht so spezifisch wissenschaftlich gehalten, wie Steinhausen, aber gleichfalls so angelegt, daß der Verfasser, der auf seine eigene Weise vorgeht, der Sache bis auf den Grund nachspürt. Unleugbar besteht unter den Geigern ein Bedürfnis nach Werken dieser Art und erfreulich ist es, daß immer mehr die Erkenntnis sich durchbricht, daß mit dem Reinmusikalischen allein es nicht getan ist. Es war ein Fehler oder eine Unterlassungssünde fast sämtlicher Violinschulen, die wir besitzen, daß sie, vom Reinmusikalischen ausgehend, das Elementar-Technische mehr oder weniger flüchtig behandelt, ja ganz übergangen haben. Es fehlte an Erkenntnis der Prinzipien. Das wird jetzt besser, eine Umgestaltung bereitet sich in der Geige ebenso wie beim Klavier und beim Gesang um, es sei aber sofort eine Randbemerkung zu dieser jetzt einsetzenden Umgestaltung gestattet. Grundlegende Gesetze der Technik werden aufgedeckt und auf Kenntnis dieser Gesetze wird von Theoretikern und Praktikern immer mehr Wert gelegt. Kann man aber hierbei nicht auch zu weit gehen, so fragte ich mich beispielsweise nach Durchsicht des Steinhausenschen Buches, dessen eigener Wert ja dabei ganz unbestritten bleiben soll und muß. Vielleicht, ja. Man denke! Welch intensives Wissen, das sich auf verschiedene Zweige der Wissenschaft erstreckt, ist allein dazu nötig, die Muskel- und Nerventätigkeit des bogenführenden Armes bis ins einzelne hinaus zu verstehen. Ist aber solch geschärfte Spezialkenntnis unerläßlich notwendig für jeden Geiger, muß dieser in der Anatomie und Physiologie, womöglich auch noch Psychologie so zu Hause sein, daß er die Tätigkeit jedes Muskels bei jeder Arm- und Fingerbewegung aufs genaueste sich vorstellen oder sie definieren kann? Man gehe hier nicht gar zu weit! Beim Geigen brauche ich — ich wähle absichtlich die landläufige Ausdrucksweise — ein „leichtes Handgelenk". Nun, auch der Barbiergeselle, der mit flinker Hand mich heute rasiert, braucht solch ein loses und leichtes Gelenk. Frage ich ihn, wie er zu dem feinen „Strich" gekommen ist, so antwortet er mir schwerlich mit Demonstrationen zu dem „exakten Umschalten des moderatorischen Verhältnisses zwischen den Vorderarmmuskeln", oder geht ausführlich ein in das „antagonistische Verhältnis des großen Brustmuskels zu der Wirkung der mittleren Partie des Deltamuskels". Man wird mir nicht zutrauen, daß ich die edle Kunst des Rasierens auf eine Stufe mit der Kunst des Violinspiels stelle, es sei nur an einem etwas drastisch gewählten Beispiel gezeigt, daß man sich bei dem Eindringen in das wissenschaftliche Gebiet auch gar zu tief hineinrennen kann, wo dann schließlich wieder Dunkelheit und Nacht herrscht, anstatt des Lichts, nach dem man eifrig suchte. Anatomisch-physiologische Kenntnisse sind also für den Geiger keineswegs wertlos, man darf aber des Guten nicht allzuviel tun, nicht ein Uebermaß von geistig schwer zu bearbeitendem Stoff dem Schüler auferlegen, darunter er leicht erliegen könnte.



Haag (Holland). Alljährlich öffnet am 1. Juni der weltbekannte Kursaal des Seebades Scheveningen, in der Nähe vom Haag, seine Türen und das bekannte Berliner „Philharmonische Orchester" nimmt seine viermonatige Tätigkeit wieder auf. Täglich finden zwei Konzerte statt, mittags von 3—4½ Uhr unter Leitung des zweiten Konzertmeisters Herrn Otto Marienhagen, und abends von 8—10 Uhr unter der begeisternden Leitung des Herrn Kapellmeisters Dr. Ernst Kunwald. Außerdem finden an jedem Freitagabend große Symphonie-Konzerte und an jedem Mittwochabend Solistenkonzerte unter Mitwirkung hervorragender Künstler des In- und Auslandes statt. Diese Konzerte erfreuen sich immer eines besonders zahlreichen und auserlesenen Besuches. Unstreitbar ist im Sommer die musikalische Saison des Seebades der größte Anziehungspunkt, nicht nur für Scheveningen, sondern auch für die weit ausgedehnte Umgegend. Von Jahr zu Jahr wächst denn auch die Zahl der Verehrer dieses vorzüglichen Orchesters. Dr. Ernst Kunwald, der als Kapellmeister erst seit zwei Jahren hier seines Amtes waltet, hat sich von Anfang an die Gunst des Publikums erworben. Er sorgt stets für reichhaltiges und abwechselndes Programm und macht uns mit neuen Werken bekannt. Wenngleich nicht alle Werke immer erfolgreich oder verdienstlich sind, so kommt doch manche Novität unter

seiner vortrefflichen Leitung sehr zur Geltung. Die kluge und tätige Verwaltung des Seebades Scheveningen sorgt vorzüglich für die Auswahl der Solisten der Mittwochabend-Konzerte. In dieser Saison hörten wir mit Vergnügen eine entzückende Sängerin der Berliner Oper, Fräulein Frieda Hempel; ferner den Bassisten der französischen Oper Louis de la Cruz-Fröhlich, die Klavierspielerin Frl. Germaine Schnitzler aus Paris und den hervorragenden Klavierkünstler Frédéric Lamond. Lamond ist ein besonderer Liebling unserer Konzertbesucher, die seine meisterhafte Wiedergabe der Beethovenschen Werke sehr zu würdigen wissen. — In den Symphonie-Konzerten gab es zwei Novitäten: „Variationen für Orchester" von Elgar, deren Ausführung leider mangelhaft war, und die zweite Symphonie von Bruckner in c moll, über deren musikalischen Wert die Meinungen sehr verschieden waren. — Weiter fand noch ein Preiskampf für Fanfaren- und Harmoniemusik statt, der jedoch nicht von erstklassiger Bedeutung war. Nimmt doch in Holland der Mißbrauch dieser musikalischen Wettkämpfe stets zu. Unbedeutend sind die meisten und dienen nur mittelmäßigen Künstlern als Reklame. — Die zweitägige Versammlung der „Niederländischen Tonkünstler" fand am 18. und 19. Juli in Arnheim statt und enthielt folgendes Programm: Bruchstücke aus der Oper „De Heidebloem" von Anton Averkamp (Leiter des berühmten gemischten a cappella-Chores aus Amsterdam), „Lieder für Orchester" von Gerard v. Brücken-Fock, „Symphonische Dichtung" von Karl Smulders, „Ein Paradiestraum", symphonische Dichtung von Jan Blokx, „Ouvertüre" von W. Andriessen aus Harlem, „Vier Volkslieder" und „Vier Orchesterstücke" von Louis van der Laaken, „Ballade" für Bariton und Orchester von A. H. Amory, „Elaines Tod" für Solo und Orchester von Emile v. Brücken-Fock, „Symphonische Dichtung" für Tenor und Orchester von Jak. H. Ruijgrok, „Phantasie über Dorftänze" von C. Andriessen. Als Solisten traten auf die Damen van Linden, van den Heuvel und van der Harst; die Herren van Kempen und van Oort. — Der Klavierspieler und Komponist W. A. Andriessen, dessen Ouvertüre beim Arnheimer Musikfest aufgeführt wurde, ein Musiker von großer Begabung, erwarb am Amsterdamer Konservatorium den Ehrenpreis (prix d'excellence). Er spielte das fünfte Konzert von Beethoven mit Orchester (unter Leitung von Daniel de Lange), Bruchstücke eines Konzertes eigener Komposition und eine wohlgelungene „Improvisation" nach einem von den Preisrichtern aufgegebenen Thema. Die Ueberreichung des Ehrenpreises durch den Direktor Daniel de Lange rief eine lange begeisterte Kundgebung des anwesenden Publikums hervor. Nemo.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Für die großen Philharmonischen Konzerte in Berlin, die in der neuen Saison unter Leitung von Arthur Nikisch stattfinden, sind folgende Solisten bereits verpflichtet worden: Teresa Carreño, Pablo Casals, Guilhermina Suggia-Casals, Julia Culp, Kammersänger Ludwig Heß, Fritz Kreisler, Professor Henri Marteau, Edouard Risler, Artur Schnabel, Kammersängerin Ernestine Schumann-Heink, ferner der Berliner Lehrer-Gesangverein.

— Aus Bayreuth wird uns geschrieben: Dalmorès ist bei seinem letzten Auftreten als „Lohengrin" stürmisch gefeiert worden. Das Publikum verließ erst dann den Saal, als es sah, daß die Hoffnung, den Sänger noch vor der Rampe begrüßen zu können, trotz andauernder Rufe vergeblich war. Dalmorès hat die in ihn gesetzten Hoffnungen glänzend erfüllt und man darf ihn wohl nunmehr zum Stamm von Bayreuth zählen. Hat doch auch die Festspielleitung sich bereits für die nächsten Festspiele des Künstlers versichert, in denen ihm außer dem Lohengrin auch der Stolzing zugedacht ist. Der Künstler schifft sich bereits Mitte Oktober nach New York ein, wird aber vorher noch an verschiedenen ersten Bühnen eine Reihe von Gastspielen absolvieren, darunter Mitte September einen Zyklus von sechs Abenden an der Hofoper in Wien.

— Die Generalintendanz des Hof- und Nationaltheaters in München teilt mit: Der Entwurf des Spielplans für die Winterspielzeit 1908/09 zeigt folgende Novitäten und Neueinstudierungen in der Oper: Anfang Oktober Pelleas und Melisande von Debussy, Ende Oktober Die Widerspenstige von Götz, bis Anfang Dezember etwa Sonnwendglut von Schilling-Ziemssen, Donna Diana von Reznicek, Orpheus und Eurydike von Gluck; nach Neujahr Brambilla von W. Braunfels, Electra von Richard Strauß, Iphigenie auf Tauris von Gluck; außerdem sind u. a. geplant: Die verkaufte Braut, Templer und Jüdin, Djamilet; im Repertoire werden außerdem wieder erscheinen: Moloch, Don Quixote, Beatrice und Benedikt, Die Zauberflöte, Liebestrank, Barbier von Sevilla, Barbier von Bagdad, Titus, Ilsebill, Die heilige Elisabeth, Trojaner I und II.

— Aus München wird uns geschrieben: Die kommende Konzertsaison wird sich nach den bisher erfolgten Ankündigungen sehr erfreulich gestalten. Die vom Allgemeinen Deutschen Musikerverband über München verhängte Sperre scheint auf die Dauer unwirksam zu werden. Die Bildung des Konzertvereins-Orchesters schreitet vorwärts. Direktor Löwe verfährt in seiner Prüfung sehr streng, weil er nur ein wirklich leistungsfähiges Orchester leiten will. So ist denn der Konzertverein, der den früheren Direktor des Kaimorchesters, Hofrat Fr. Kaim, zu seinem Ehrenmitgliede ernannt hat, in der Lage, sein zukünftiges Programm in allgemeinen Zügen zu veröffentlichen. Es werden wie früher zwölf große Abonnementskonzerte stattfinden, denen sich zu den bisherigen billigen Eintrittspreisen 20 Volks-Symphoniekonzerte anschließen werden, deren Programm umfassen soll: 1. eine zyklische Aufführung der 12 sog. Londoner Symphonien von Haydn (anläßlich der 100. Wiederkehr seines Todestages), 2. die neun Symphonien von Beethoven, 3. Orchesterwerke und Instrumentalkonzerte von Bach, Mozart, Schumann, Schubert und modernen Komponisten. — Die „Musikalische Akademie" veranstaltet in der kommenden Konzertsaison unter der Direktion des Hofoperndirektors Felix Mottl acht Abonnementskonzerte und zwei Konzerte außer Abonnement. Das Programm ist im einzelnen bereits genau festgesetzt und umfaßt folgende Erstaufführungen (d. h. Erstaufführungen nur für München, bezw. für die Musikalische Akademie): am 13. November „Scheherazade" von Rimsky-Korsakow (über den die Nummer 21 der „Neuen Musik-Zeitung" zwei informierende Artikel gebracht hat); am 27. November die 6. Symphonie von Bruckner; ferner am Geburtstage Berlioz' (11. Dezember) dessen „Kleopatra", Trauermarsch aus „Hamlet", „Der 5. Mai" und „Symphonie funèbre et triomphale"; im Weihnachtskonzert (25. Dezember) eine Ouvertüre von Böhe und Schillings' „Glockenlieder" (die bei der diesjährigen Tonkünstlerversammlung den bekannten Erfolg hatten); am 8. Januar „L'après-midi d'un Faune" von Debussy und „L'apprenti sorcier" von Dukas; am 26. Februar ein Klavierkonzert von Delius und am 26. März Regers „Variationen über ein lustiges Thema" (mit deren Wiedergabe die Musikalische Akademie freilich sehr spät kommt). Erwähnt sei, daß Richard Straußens Symphonie „Aus Italien" ebenfalls aufgeführt werden wird. In den beiden Konzerten außer Abonnement (Allerheiligenfest und Palmsonntag) gelangen zur Aufführung: „Fausts Verdammung" von Berlioz und die „Jahreszeiten" von Haydn; letzteres Werk zur Erinnerung an den 100. Todestag Haydns. Die Ausführung der Chorpartien liegt wie bisher in den Händen des „Münchner Lehrergesangvereins" und dessen Damenchores. Außerdem wird der Lehrergesangverein in seinen eigenen Konzerten das „Requiem" von Berlioz zur Aufführung bringen und am 21. Dezember, wie schon berichtet, einen Richard Strauß-Abend veranstalten, bei dem unter Leitung des Komponisten u. a. zur Wiedergabe gelangen: die 16stimmige „Hymne" und der berühmte 8stimmige „Bardenchor", der bei der Tonkünstlerversammlung leider in Wegfall kommen mußte. Auch die „Missa solemnis", mit der der Verein beim Musikfest in Nürnberg so großen Erfolg erzielte, wird als Volkskonzert zu billigen Preisen wiederholt aufgeführt werden. Es sei bei dieser Gelegenheit gleich erwähnt, daß Felix Mottl beabsichtigt, mit dem Münchner Lehrergesangverein zu Ostern nächsten Jahres eine Konzertreise nach Paris zu unternehmen, wobei die im heurigen Programm angesetzten Werke („Fausts Verdammung", das „Requiem" von Berlioz und die „Missa solemnis") aufgeführt werden sollen. Die vorbereitenden Schritte sind bereits eingeleitet. — Außer dem Lehrergesangverein wird auch die „Konzertgesellschaft für Chorgesang" unter der Leitung von Ludwig Heß mehrere große Konzerte veranstalten, bei denen der „Messias" von Händel, das „Weihnachtsoratorium" von Bach und Szenen aus „Parsifal" aufgeführt werden sollen. Wie also aus diesen Mitteilungen ersichtlich, stehen uns im kommenden Winter auf dem Gebiete der großen Konzertmusik eine Reihe auserlesener Genüsse bevor.

— Aus Jena wird uns über das akademische Festkonzert anläßlich der Feier des 350jährigen Universitätsjubiläums berichtet: Als erste Nummer wurde die symphonische Dichtung „Festklänge" von Franz Liszt gespielt, die schon im Jahre 1861 unter Liszts persönlicher Leitung und in Gegenwart Friedrich Hebbels in Jena aufgeführt worden war. Als zweite Nummer Georg Friedrich Händels Krönungshymne: Zadok der Priester, für siebenstimmigen gemischten Chor, Orchester und Orgel bearbeitet von Professor Fritz Stein, dem verdienstvollen Leiter und Dirigenten der Jenaer akademischen Konzerte. Als pièce de résistance die „Neunte", Beethovens wunderbare Schöpfung, unter Mitwirkung des akademischen Chors und der Sängerschaft zu St. Pauli. Was Professor Steins begeisterte unermüdliche Tätigkeit als Musikdirektor zustande gebracht hat, war geradezu staunenswert. Schon bei der Generalprobe wurde ihm seitens des Publikums warme herzliche Anerkennung zuteil, die sich zum Schlusse des Festkonzertes fast zu einer Ovation entfaltete. Als Solisten waren tätig: Frau Meta Geyer-Dierich (Sopran) aus Berlin, die durch die sichere Präzision ihrer Gesangskunst exzellierte; Frl. Maria Philippi aus Basel, deren wunderbare Altstimme und seelenvoller Vortrag, besonders in dem Weihegesang bei dem Eröffnungsfestakt in der Neuen Universität am 30. Juli, sehr schöne Wirkungen hervorbrachte. Herr Richard Fischer (Tenor) aus Frankfurt a. M. und Herr Arthur van Eweyk (Baß) aus Berlin brachten ihre Soli in der Neunten zu bester Geltung. M.

— Die Mainzer Musikakademie und Orchesterschule hat in zwei Opernabenden den „Waffenschmied" von Lortzing und Kreutzers „Nachtlager in Granada" derart beifallswürdig aufgeführt, daß die gesamte Mainzer Presse dem Institute vollste Anerkennung zollte. — Die Direktion des Stadttheaters verheißt für kommenden Winter: „Tiefland" von E. d'Albert, „Die versunkene Glocke", Musikmärchen nach Hauptmanns Schauspiel von A. Davidoff, und „Die kleine Prinzessin", Operette von Bela v. Uji. Von Neueinstudierungen seien erwähnt: Wagners Rienzi, Brülls Gringoire und Goldenes Kreuz, Gounods Romeo und Julia und Méhuls Joseph und seine Brüder in Aegypten, Lucia von Lammermoor, Die weiße Dame, Genées Nanon, Hervés Mamzelle Nitouche und Millöckers Gasparone.

— Nach der Meldung eines Pariser Blattes soll Rich. Strauß die Absicht hegen, aus Molières „Tartuffe“ eine komische Oper zu machen. — Diese Nachricht ist zunächst mit Vorsicht aufzunehmen. Zweifellos würden aber die Freunde Straußens es begrüßen, wenn er die musikalische Welt nun auch mit einer komischen Oper beschenkte. Nach dem Till Eulenspiegel darf man einem dramatischen Werke dieser Gattung mit großen Erwartungen entgegensehen.

— Im königlichen Theater zu Kassel hat Emanuel Moors einaktige Oper „Hochzeitsglocken“ unter Franz Beiers Leitung die Uraufführung erlebt. Das von Ferro verfaßte Textbuch behandelt einen tragischen Liebeshandel unter Bauern des Berner Oberlandes.

— Karl Goldmarks „Götz von Berlichingen“ soll in völlig umgearbeiteter Form zu Beginn der nächsten Spielzeit an der Wiener und an der Berliner Hofoper in Szene gehen.

— Dvořáks Oper „Die Teufelskäte“ soll ihre erste deutsche Aufführung im nächsten Winter am Stadttheater in Bremen erleben. Auch Goldmarks „Wintermärchen“ soll dort unter der neuen Direktion des Herrn Hubert Reusch aufgeführt werden.

— „Else Klapperzehen“, eine musikalische Komödie in zwei Aufzügen von W. v. Waltershausen, soll an der Dresdner Hofoper in der nächsten Spielzeit zum erstenmal aufgeführt werden.

— August Bungert hat die Erlaubnis erbeten und erhalten, eine viersätzige „Heroische Symphonie“ dem Grafen Zeppelin zu widmen.

— Eine neue Operette von Richard Heuberger, „Durchlaucht Seitensprung“ (Text von Franz v. Schönthan und Dr. Willner), soll in kommender Saison im neuen Johann Strauß-Theater zu Wien ihre Uraufführung erleben.

— Im Musiksalon von Bertrand Roth in Dresden sind in der 103. und 104. Aufführung zeitgenössischer Tonwerke folgende Kompositionen zu Gehör gebracht worden: Klavierkonzert, fis moll, von Hans v. Bronsart; Lieder von Eugen Lindner; Intermezzo, Träumerei aus op. 9, Klavierstück, as dur, op. 3, IV von Richard Strauß; Lieder von Th. W. Werner; Sonate, d moll, für Violine und Klavier von Mich. Jozefowicz; Miniaturen, 5 Klavierstücke von Edgar de Glimes. (Darunter das sehr beifällig aufgenommene, in Nr. 4 dieses Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung“ veröffentlichte „Abschied“); Adagio aus dem Violinkonzert, d moll, von Emile Mlynarski; Lieder von Paul Pfitzer und A. P. Böhm.

— Hans Richter wird im Laufe der kommenden Saison eine Anzahl von Wagner-Aufführungen im Tschechischen Nationaltheater in Prag dirigieren. In Aussicht genommen sind „Lohengrin“, „Tannhäuser“, „Der fliegende Holländer“, die „Meistersinger von Nürnberg“.

— In der Pariser Komischen Oper geht als erste Novität in dieser Saison eine dreiaktige Oper: „Solange“, Musik von Gaston Salvayre, Text von Adolphe Aderer, in Szene. Der zweite Akt der Oper spielt in Berlin. Die beiden anderen in Paris zur Zeit der französischen Revolution.

— Henry J. Wood hat für seinen nächsten Zyklus von Promenadenkonzerten in London die folgenden Werke englischer Komponisten zur Aufführung angenommen: Symphonie in Es dur von Balfour Gardner; Konzert für Cello und Orchester von Percy H. Miles; Konzert für Piano und Orchester in g moll von York Bowen; „A Village Suite“ für Orchester von Luard Selby; Vorspiel zu „Agamemnon“ von W. H. Bell; zwei Orchesterstücke „Alter und Jugend“ von Dr. Herbert Brewer.

— Wie uns die Verlagsfirma von J. Fischer & Bro. in New York mitteilt, liegt das Oratorium „Die Sieben letzten Worte des Erlösers“ von P. Hartmann von an der Lan-Hochbrunn fertig vor. Die Herausgabe hatte sich etwas verzögert, da der Franziskaner-Komponist in New York so gefährlich erkrankte, daß man für sein Leben fürchtete. Nach seiner Heimat, Tirol, verbracht, erholte sich P. Hartmann jedoch bald so weit, daß er sein Werk vollenden konnte. Sachverständige, die Einsicht in Klavierauszug und Orchester-Partitur nahmen, rühmen dem Werke nach, daß es, wenn auch ganz Hartmannscher Art, sich doch von früheren Werken des Komponisten sehr unterscheide. Die Aufführung eines Fragments (2. Wort) durch die Brooklyner Choral Society war ein entschiedener Erfolg.



Kunst und Künstler.

Bachiana. Ueber das vierte deutsche Bach-Fest erhalten wir vom Vorstande der Neuen Bach-Gesellschaft die folgenden Mitteilungen: Das Fest findet in den Tagen vom 3.—5. Oktober d. J. in Chemnitz statt. Geplant sind folgende Veranstaltungen: Sonnabend, den 3. Oktober ein Kirchenkonzert in der St. Lukaskirche (Aufführung der „hohen Messe“, gesungen vom verstärkten Kirchenchor zu St. Lukas). Sonntag, den 4. Oktober mittags ein Kammermusikkonzert, in dem u. a. Joh. Seb. Bachs Hochzeitskantate „O holder Tag, erwünschte Zeit“ zu Gehör kommt. Am Abend folgt ein zweites Kirchenkonzert in der St. Jakobikirche, das vom Chemnitzer Musikverein und dem Kirchenchore zu St. Jakobi gesungen wird (Motetten, Chorkantaten: „Mein Freund ist mein“ und „Du Hirte Israel“, Solokantate: „Ich bin ein guter Hirt“ und Orgelstücke.) Am Montag vormittag wird eine Mitgliederversammlung abgehalten und am Abend desselben Tages das Fest durch ein Orchesterkonzert abgeschlossen, in dem das „Brandenburgische Konzert Nr. 3“, ein Klavier- und Violinkonzert, sowie die Chorkantate „Nun ist das Heil“ zur Aufführung kommen werden.

— Von den Theatern. Direktor Gregor der Komischen Oper in Berlin teilt mit, daß er im Jahre 1913 außer seiner Komischen Oper auch ein Wagner-Theater in Berlin haben werde. Dies soll Raum für 2200 bis 2500 Personen bieten. Durch die Kombination der beiden Bühnen hofft Herr Gregor an Chor und Orchester solche Ersparnisse zu machen, daß er eine Volksoper zu wirklich billigen Preisen ermöglichen kann.

— Beethoveniana. Aus Budapest wird berichtet, daß demnächst das Tagebuch der Gräfin Therese Brunswik veröffentlicht werden soll. Bekanntlich ist die Gräfin Brunswik eine von den beiden Frauen, in denen man Beethovens „unsterbliche Geliebte“ vermutet hat. Die andere war die Gräfin Giuletta Guicciardi. Man wird für die Beurteilung der Bedeutung des Tagebuchs abwarten müssen, bis es vorliegt.

— Musikpädagogisches. Der Musikschriftsteller und Pianist A. Eccarius-Sieber, Verfasser zahlreicher Unterrichtswerke (siehe auch die Aufsätze „Meisterwerke der Kammermusik und ihre Pflege“ in der „Neuen Musik-Zeitung“), hat in Düsseldorf ein nach den Grundsätzen des „Musikpädagogischen Verbandes“ eingerichtetes Musiklehrer- und -lehrerinnen-Seminar eröffnet. Die Schüler schließen darin ihre Studien mit Prüfungen ab, die unter Aufsicht der Prüfungskommission des Verbandes abgehalten werden und welche die erfolgreichen Abiturienten und Abiturientinnen berechtigen, sich als „vom Musikpädagogischen Verbande geprüft und diplomiert“ zu bezeichnen. Die Zeugnisse werden von der Prüfungskommission, dem Leiter und den Fachlehrern des Seminars unterzeichnet.

— Ueber reisende Männergesangvereine wird uns geschrieben: Ein merkwürdiges Reisefieber hat sich in diesem Sommersemester bei deutschen und ausländischen Männergesangvereinen geltend gemacht. Die Leipziger und Mannheimer Lehrergesangvereine zogen hinaus gum Süden, um ihre erprobte Kunst darzubieten und dafür Freude und Genuß einzuheimsen und ihre Sehnsucht nach fremden Ländern und Menschen zu befriedigen. Der Züricher Männergesangverein nahm seine Richtung gegen Norden bis zur Wasserkante, um die norddeutschen Stammesgenossen für süddeutschen Sang, für süddeutsche Art und Gemütlichkeit zu gewinnen. Der deutsch-amerikanische Verein „Arion“ wußte durch eine im großen Stile ausgeführte Sängerfahrt seine unauslöschliche Sehnsucht nach der deutschen Heimat zu befriedigen und nebenher uns zu zeigen, daß auch in Amerika das deutsche Lied noch nicht ausgestorben. Wahrlich, ein herrlicher Trieb, mit diesen Sängerfahrten die Bande germanischer Stammesverwandtschaft aufzufrischen und neu zu befestigen! Auch der bekannte Stuttgarter Liederkranz ging auf Reisen. Die Fahrten anderer großen Männergesangvereine entbehren nicht des humoristischen, ja politischen Beigeschmackes. So bekam z. B. jedes Mitglied der Berliner Liedertafel gelegentlich ihrer Konzertreise nach der Türkei vom Sultan einen Orden „für Kunst und Wissenschaft“. Und dabei schimpfen wir in Deutschland noch über den „Ordensregen“! Nicht ohne politischen Hintergrund ist die Beteiligung elsässischer Vereine an einem hervorragenden französischen Gesangswettstreit in Belfort, die nach Berichten ein nicht gerade erfreuliches Liebäugeln mit dem französischen „Mutterlande“ verriet. Einen tragikomischen Verlauf nahm die Konzertreise des Essener Männergesangvereins nach Süddeutschland. Ein Spaßvogel hatte sich in einem Essener Lokalblatt den plumpen Scherz erlaubt, die Beziehungen der Norddeutschen zu den Süddeutschen zu Ungunsten der letzteren zu glossieren. Darob große Empörung, besonders in Karlsruhe, die in verschiedenen Protestartikeln zum Ausdruck kam. So brachte ein für den Morgenkaffee berechneter Lokalwitz dem Essener Männergesangverein pekuniäre Verluste und die gewissermaßen überraschende Tatsache, daß die Liebe der Nord- und Süddeutschen zu einander nicht immer ungetrübt ist. Aber das soll ja auch in der besten Ehe vorkommen — —.

— Die Schalmei. In Caravaggio, einem anmutigen Orte in der Nähe von Bergamo, hat sich, wie der „Ménestrel“ berichtet, eine originelle Kapelle gebildet. Es handelt sich um eine Anzahl von Schalmeienbläsern (Zampognari), die mit einer ganzen Reihe von Instrumenten der verschiedensten Größen und Tonlagen ausgerüstet sind und so ein richtiges Orchester bilden, bei dem die Melodie- und Begleitinstrumente geschieden sind. Die Kapelle hat an ihrer Spitze einen Maestro, und zur Verstärkung der Wirkung werden Tamburins und Schallbecken gebraucht. Durch das Zusammenwirken der verschiedenen Tonarten der Zampogne, unter denen einige von ganz gewaltiger Größe sind, ergibt sich ein hoher, kräftiger, harmonischer Ton, wie von einer Menge von Flöten. Die Musikstücke, die von dieser eigenartigen Kapelle zum Vortrage gebracht werden, sind Hirtenlieder, Tanzweisen und Marschgesänge, die einen merkwürdigen melancholischen Tonfall haben und einen seltsamen einschmeichelnden Reiz ausüben. Man sieht daraus, daß die von Virgil besungene „gracilis avena“ sich durch die Jahrhunderte bis in das Zeitalter des Phonographen erhalten hat, und zwar gerade hier in dem kleinen Bergamasker Lande, während die Schalmei sonst fast überall verschwunden ist. Das Orchester hat kürzlich mehrere Konzerte in Vicenza gegeben und einen großen Erfolg davongetragen.

— Die Musik der Indianer. Durch deutsche Zeitungen ging letzthin die Notiz, daß gewisse Indianer-Melodien, die Miß Fletcher vom Washingtoner ethnologischen Institut gesammelt hat, Aehnlichkeiten mit Themen von Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin und vor allen Dingen Wagner und Liszt erkennen ließen. Dazu schreiben die über die musikalischen Verhältnisse in Amerika gut informierten „Signale“: „Der Nachweis solcher Aehnlichkeiten dürfte denn doch sehr schwer werden. Etwas Monotoneres, ‚Unmusikalischeres‘ als die sogenannten Indianer-Melodien läßt sich nämlich kaum ausdenken. Was als melodisch davon gelten kann, besteht in einer endlos wiederholten absteigenden Moll-Skala. Es waltet ‚melodisch‘ eine trostlose Monotonie vor, und das einzige, was den musikalischen Ethnologen interessieren könnte, sind die Ansätze zu gelegentlicher Synkopierung des Rhythmus. Ein Trugschluß aber wäre es, wollte man daraus das Charakteristikum moderner populärer amerikanischer Musik, ‚Rag Time‘, herleiten, denn dafür mögen eher die Neger der Südstaaten verantwortlich sein, die ja so viel musikalischer sind als die amerikanischen Autochthonen, die Indianer. Ueber ‚Rag Time‘ beliebe man übrigens nicht zu lachen: es sind die Keime einer weiteren musikalischen Entwicklung in diesem charakteristischen ‚Kick‘ gegen das Konventionelle des Rhythmus enthalten.“

— Internationale Theaterausstellung. Das Jahr 1913 bringt den hundertsten Jahrestag der Geburt Verdis, und zur Verherrlichung des Tages plant man in Mailand eine internationale Theaterausstellung. Alles was auf das Theater Bezug hat, Szenerien, Kostüme, Musikinstrumente, desgleichen Theatergesetze und Verordnungen, Kontraktformulare usw. sollen ausgestellt werden.

— Musikkongresse. Der Zentralverband deutscher Tonkünstlervereine hält seine nächste Delegierten-Versammlung am 19. und 20. September in Köln im Lokale des Kölner Männergesangvereins ab.

— Preiserteilung. Das Musikverlagshaus Gabriel Astruc in Paris teilt mit, daß bei dem großen internationalen Wettbewerb für Musik in der Abteilung „Oper und lyrisches Drama“ ein Preis von 10 000 Francs der Partitur „Penticosa“, Musik von Louis Lambert, Text von G. Hartmann und Adenis, zuerkannt worden ist. — Der „Prix de Rome“ ist in diesem Jahr in Paris folgendermaßen verteilt worden: André Gailhard erhielt den „Grand Prix“, Fräulein Nadia Boulanger den „zweiten großen Preis“ und Herr Flament „ehrenvolle Erwähnung“.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen und Ernennungen. Henri Marteau hat zur Uebernahme seines Lehramtes an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin den Titel eines königlichen Professors erhalten. Ebenso ist Herrn Ernst von Dohnányi dieser Titel verliehen worden. — Der norwegische Komponist Johann Svendsen ist zum Offizier der Ehrenlegion ernannt worden.

— Mit der Führung der Intendanturgeschäfte in Hannover an Stelle des verstorbenen Intendanten des königl. Theaters v. Lepel-Gnitz ist Hofrat Ludwig Barnay, Direktor des Berliner königl. Schauspielhauses, vom Kaiser beauftragt worden. Es wird vielfach angenommen, daß diese Ernennung nur ein Interimistikum sei und, wie früher geschehen, der Posten als Sinekure irgend einem aristokratischen Kunstdilettanten zufallen werde. Nach einem Interview, das kürzlich der Redakteur einer hiesigen Tageszeitung bei Hofrat Barnay gehabt hat, ist indessen jene Befürchtung grundlos. Barnay soll gesagt haben, daß „die Renaissance der hannoverschen Hofbühne dem Kaiser sehr am Herzen liege“. Diese Aeußerung kann sich gegenwärtig nur auf das allerdings vernachlässigte Schauspiel beziehen, da die Oper gerade in der vorigen Saison große Anstrengungen gemacht und sich sowohl hinsichtlich der Repertoiregestaltung als der Art der Ausführung der musikalischen Werke zu lange nicht erreichter Höhe emporgeschwungen hat. Hoffentlich wird das auch unter dem neuen Regime so bleiben und nicht den Einflüsterungen einiger unmusikalischer Kritiker Gehör geschenkt, die, wie es den Anschein hat, den „Opernkultus“ am liebsten ganz beseitigt haben möchten. A. Kl.

— Der hervorragende Bühnenleiter Angelo Neumann ist am 18. August 70 Jahre alt geworden. In Prag wird eine intime Festlichkeit im September (nach den Theaterferien) von Freunden Neumanns geplant.

— Ludwig Wüllner hat am 19. August das 50. Lebensjahr vollendet. Dabei sei erinnert, daß der hervorragende Vortragsmeister nicht von Anfang seiner Laufbahn an als Sänger gewirkt hat. Geboren zu Münster als Sohn des Komponisten Franz Wüllner, widmete er sich zunächst der Laufbahn eines Gelehrten und war von 1884 bis 1887 Privatdozent für deutsche Philologie an der Akademie seiner Vaterstadt. Aber der künstlerische Trieb führte ihn bald auf andere Wege: Er wurde Schüler und dann Lehrer am Konservatorium zu Köln, dirigierte einen Kirchenchor und der Herzog von Meiningen reihte ihn schließlich als ersten Helden und Charakterspieler in sein Hoftheater ein. So gehörte Wüllner von 1889 bis 1895 dem berühmten Ensemble an, mit dem er die letzten Kunstreisen mitmachte. Kurze Zeit trat er dann als Rezitator auf, und seit 1896 hat er als Konzertsänger ein immer erhöhtes Ansehen gewonnen.

— Otto Dorn, der bekannte Wiesbadener Komponist und Kritiker, hat am 7. September seinen 60. Geburtstag gefeiert. Otto Dorn, ein Sohn Heinrich Dorns, erhielt im Jahre 1873 den Kompositionspreis (1500 Taler) der akademischen Giacomo Meyerbeer-Stiftung, wodurch er verpflichtet war, eine mehrjährige Reise nach Italien, Paris und Süddeutschland zu machen. In Wiesbaden begann er dann als Komponist, Pädagoge und auch als geistvoller Kritiker zu wirken. Aus seiner Feder stammen u. a. zwei Orchester-Ouvertüren zu „Sappho“ und „Hermannschlacht“, Lieder, Chöre, Klavierstücke und die Opern „Afraja“ (Uraufführung 10. April 1891 in Gotha), „Närodal“ (Uraufführung 10. Oktober 1901 in Kassel) und „Die schöne Müllerin“ (Uraufführung 1907 in Kassel), die bereits über eine Reihe von Bühnen gegangen ist. (Unsern Lesern ist Otto Dorn als Mitarbeiter der Neuen Musik-Zeitung bestens bekannt. Auch unsern Glückwunsch zum 60. Geburtstage! Red.) K—r.

— Professor Willy Heß geht wieder nach Amerika, wo er in seine ehemalige Stellung als Konzertmeister des Boston Symphony Orchestra eintritt. Zugleich wird er mit dem Cellisten Alwin Schröder das Heß-Schröder-Quartett begründen.

— Die Philharmonic Society in New York hat den bisherigen Dirigenten Wassili Safonoff für weitere drei Jahre wieder engagiert.

— Arthur Friedheim gedenkt im Herbst von London nach München überzusiedeln, wo er als Lehrer wirken will.

— Ernestine Schumann-Heink will ihre europäische Konzerttournee am 23. Oktober in Hamburg beginnen.

— Der Volksschullehrer Max Schöttl in Au bei Berchtesgaden, dessen ungewöhnlich schöne Baritonstimme den Beifall Felix Mottls fand, wird auf Anordnung des Prinzregenten von der Münchner Hoftheaterintendanz kostenlos ausgebildet. Schöttl ist nach Vollendung seiner Studien auf fünf Jahre der Münchner Hofbühne verpflichtet worden.

— Kapellmeister Rudolf Krasselt (früher Cellist) ist nach zweijähriger Kapellmeistertätigkeit am Danziger Stadttheater als 1. Kapellmeister an das Kieler Stadttheater engagiert worden.

— In Berlin ist der Komponist und Musiktheoretiker Heinrich v. Eyken im Alter von 47 Jahren gestorben. (Wir kommen auf den begabten Tonsetzer noch zu sprechen. Red.)

— Im bald vollendeten 55. Lebensjahre ist der Gewandhausorganist und Lehrer am Kgl. Konservatorium Professor Paul Homeyer zu Leipzig gestorben.

— Professor Robert Schwalm (Königsberg) ist am 4. August in Elbing gestorben. Er wurde am 6. Dezember 1845 in Erfurt geboren und besuchte das Leipziger Konservatorium. Von 1870—75 Dirigent mehrerer Vereine in Elbing, kam er sodann in gleicher Eigenschaft nach Königsberg. 1897 wurde er zum Kgl. Preußischen Professor ernannt. Von ihm stammen viele Männerchöre mit und ohne Orchester. Außerdem schrieb er Klaviersachen, eine Orchesterserenade, eine Oper (Frauenlob), ein Oratorium (Der Jüngling zu Nain) u. a.

— In Nürtingen ist im Alter von 78 Jahren Prof. a. D. Burkhardt gestorben. Mit ihm ist einer der verdienstvollen Förderer des evangelischen Kirchengesangs in Württemberg dahingegangen. Nachdem er mehrere Jahre, zuletzt in Heidenheim, als Lehrer gewirkt, wurde er im Jahre 1877 als Musikoberlehrer an das Nürtinger Schullehrerseminar berufen, wo er bis zum Jahre 1902, also ein volles Vierteljahrhundert, eine äußerst erfolgreiche Tätigkeit entfaltete. Seinen weit über die Grenzen des Landes hinausgehenden Ruf verdankte er den Kompositionen mehrerer volkstümlicher Lieder, worin der Volkston besonders glücklich getroffen ist, wie „Im Feld des Morgens früh“, „Herzeleid“, „Beim Scheiden“, im „Deutschen Flottenlied“, sowie namentlich in „Das letzte Aufgebot“, das hauptsächlich in Tirol viel gesungen wird. Viel Zeit und Kraft widmete Burkhardt auch dem Schwäbischen Sängerbund, der ihn an seinem 70. Geburtstag zu seinem Ehrenmitglied ernannte; die gleiche Auszeichnung wurde ihm auch von einer Reihe anderer württembergischer Gesangvereine zuteil.

— In Dresden ist der geschätzte Violinist Max Lewinger, Konzertmeister der Königl. Kapelle, im Alter von 38 Jahren gestorben.

— Der Komponist Louis Varney ist im Alter von 54 Jahren in Paris gestorben. Varney hat viel graziöse Musik zu einer großen Zahl Textbücher von komischen Opern und Operetten geschrieben. In Deutschland wurden von ihm hauptsächlich „Les mousquetaires au convent“ und „Les petits brebis“ bekannt.

— Kurz vor Vollendung seines achtzigsten Lebensjahres ist in New York der Klaviervirtuose und Lehrer William Mason, ein aus Boston gebürtiger Amerikaner, gestorben. Er hatte in Leipzig unter Richter, Moritz Hauptmann und Moscheles, dann bei Alexander Dreyschock in Prag studiert und kam in den ersten 1850er Jahren nach Weimar zu Franz Liszt. Eine größere Anzahl von Briefen Liszts an Mason aus jener Zeit ist in der La Maraschen Sammlung veröffentlicht worden. Im Jahre 1855 ging der vom deutschen Musikleben stark beeinflußte Pianist nach New York, von wo aus er in Amerika wertvolle musikalische Pionierdienste geleistet hatte, zurück. Mason war als Verfasser methodischer Klavierwerke und als Komponist von leichteren Klavierschöpfungen sehr produktiv. Seit 1872 führte er den Titel eines Doktors der Musik, den ihm die Yale-Universität verliehen hatte.

Schluß der Redaktion am 29. August, Ausgabe dieser Nummer am 10. September, der nächsten Nummer am 24. Sept.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXIX. Jahrgang.
Nr. 24.

Stuttgart-Leipzig
24. Sept. 1908.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1907 bis September 1908) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Ein Blick in die Geisteswerkstatt Richard Wagners.

Von einem alten geistlichen Freunde des Meisters zur Erinnerung an den Parsifal.

„Des Gråles vremde was im leit."
Parsifal.

Vor wenigen Tagen bin ich von München zurückgekehrt, und ich habe ihn gesehen, den Kampf der Wagen vor dem Festspielhause, die in endloser Zeile die Festbesucher herbeiführten, die gekommen waren, um dem künstlerischen Genius Wagners zu huldigen und an seinen Offenbarungen sich zu bereichern. Wie viele von den Tausenden haben den Mann gekannt? Vom ganzen internationalen Publikum vielleicht nicht einmal der hundertste Teil. Zum Glück, es muß nicht sein, daß man den Schöpfer eines Geisteswerkes persönlich gekannt habe, um an dessen voller Wirkung teilzunehmen; aber wem das Geschick es fügte, in persönliche Berührung mit einem auf den Höhen des Geistes Wandelnden gekommen zu sein, der hält sich für berechtigt, von einem Glück zu sprechen, das ihm widerfahren. Ich habe Richard Wagner nur kurze Zeit gekannt; unsere persönlichen Begegnungen erstreckten sich auf nicht ganz vier Monate, aber es war die sturmreichste und für alles entscheidungsreichste Zeit seines Lebens, es war die Zeit seines Aufenthaltes in München.

Meine Stellung hob mich abseits von dem brandenden Meere von Anfeindungen, Verleumdungen und Verdächtigungen, das die Person Richard Wagners umtobte; nur von der Ferne sah ich die Flut von Zeitungsartikeln, von Broschüren und Satiren, die gegen ihn gerichtet waren. Gelesen habe ich nur die Schrift eines Psychiaters, in der die haarsträubendsten Perversitäten dem Angegriffenen auf den Kopf zugesagt waren. Wagner hatte das Pamphlet mir selber gebracht.

Während der Kampf gegen Wagner und seinen „Anhang" wütete, trat in der Familie des gleichmäßig verfolgten Anhanges, bei Bülow und Cosima, ein freudiges Ereignis ein, es wurde ein Mädchen geboren.

Die näheren Umstände, warum gerade ich zur Taufe dieses Kindes gerufen wurde, gehören nicht hierher. Item, eines Tages stellte sich mir ein kleines, äußerst bewegliches Männchen, agil wie Quecksilber, in eleganter Sommertoilette vor, das mich unwillkürlich an ein Meißener Porzellanfigürchen erinnerte, und nannte seinen Namen: „Hans v. Bülo". Ich war mir im Augenblick nicht klar, da ich den Namen Bülow bisher nur gelesen, nie aber hatte richtig aussprechen hören, so daß ich fragte, ob ich die Ehre hätte, mit dem jetzt so viel genannten „Bülo" — „Ja", fiel er ein, „der bin ich, und ich bitte um die Taufe meiner Tochter."

Im Hause Bülows also war es, daß ich bei Gelegenheit dieser Tauffeier Richard Wagner persönlich kennen lernte. Die Intimsten des Kreises waren hier versammelt. Cosima, Wagner, das Schnorrsche Ehepaar, Frau v. Kaulbach, die Gattin des Akademiedirektors, und noch einige andere, deren Namen mir nicht mehr erinnerlich. Diese Taufe gestaltete sich zu einer Art Ereignis und machte Aufsehen speziell in kirchlichen Kreisen wegen des Namens „Isolde", der damals noch fast unbekannt, als Taufname aber einfach unerhört war. Die ältesten Auguren des Kirchenkalenders und des römischen Martyrologiums kannten keine Heilige dieses Namens, und in den Augen des großen Publikums erschien das Wort „Isolde" als ein Popanz, der Schrecken einflößte, denn ein böser Leumund ging ihm voraus. Die Aufführung von „Tristan und Isolde" stand in Vorbereitung, und München war voll von Schauermärchen teils über die „Unsittlichkeit" des Werkes, teils über die Menschenkraft übersteigenden Anforderungen, die es an Musiker und Sänger stellen würde. Mindestens ein halbes Dutzend vom Orchester werde man tot vom Platze tragen, und es sei Menschenpflicht, in den Vorräumen des Theaters eine irrenklinische Ambulanz einzurichten, um alle aufzunehmen, die während der Vorstellung nervenüberspannt und verrückt geworden wären. Solchen Klang hatte der Name „Isolde"!

Mein erstes Wort, das ich mit Richard Wagner nach stattgefundener Begrüßung tauschte, war eine Bemerkung über diesen Namen des Täuflings, den man hier nur in etwas ominösem Zusammenhang mit dem Theater kenne, worauf er fragte, ob dieser Name etwa kirchlichen Schwierigkeiten begegnen

konnte. Ich beruhigte ihn mit dem Hinweis, daß man etwaigem Anstande gegenüber nur einen kirchlich gangbaren Namen hinzuzufügen brauche, dann werde der erstere als Konterbande unter der anerkannten Flagge des zweiten schon passieren. So wurde also diese erste „Isolde" getauft. Nach vollzogener Taufe setzte sich Bülow an den Flügel, und Schnorr, in dessen gewaltiger Brust man einen dreifachen Baß vermuten mochte, sang ein Marienlied mit so wunderbar temperiertem Tenor, daß diese Stimme ausschließlich nur für den Umfang des Bülowschen Salons geschaffen schien, während sie im großen Hoftheater noch den entferntesten Winkel beherrschte. Mit Beginn der dritten Strophe ward der musikalische Genuß jäh unterbrochen. Es ging schneller, als ich es erzähle. Ein königlicher Kammerdiener erscheint in der Türe: „Seine Majestät befehlen Ihren Vorspieler." Bülow, weg vom Klavier, stürzt ins Nebenzimmer, wirft sich in seinen Frack, schwingt sich mit stummer Verbeugung durch den Salon; wie man sich umsieht, sitzt er unten bereits im Wagen. Fort geht es in die Residenz. — Die Versammlung war hiermit aufgehoben, ich verabschiedete mich; Wagner gegenüber verlieh ich meinem Bedauern Ausdruck, daß ich nicht, wie ich gewünscht, mehr mit ihm hätte sprechen können. „Das läßt sich nachholen," erwiderte er, „ich werde Sie mal besuchen."

Der Besuch ließ nicht lange auf sich warten. Wenige Tage nachher wurde mir eine Visitenkarte gebracht mit dem selbstgeschriebenen Namenszuge Richard Wagner, und der Herr lasse fragen, ob ich bereit sei, ihn zu empfangen. Ich eilte, um ihm meine Bereitschaft gleich persönlich mitteilen zu können, und führte ihn auf mein Zimmer. Nachdem er sich, ich will sagen, etwas heimisch in dem Raum gefunden hatte, den ich bewohnte, fing er an, mit den Augen, aber äußerst diskret, meinen Büchervorrat zu mustern. Ich war gerade mit Bibliothekarbeiten beschäftigt, und es fügte sich wunderbar, daß unter den zuletzt eingelaufenen Geschenken eine deutsch-englische Grammatik sich befand, die Mozarts Vater im Mai 1764 in London um zwei Schillinge gekauft hatte. Diese Notiz stand auf der Innenseite des Buchdeckels verzeichnet, unterschrieben: Mozart. Wagner betrachtete das Buch lange, durchblätterte es mehrmals und drückte es schließlich mit beiden Händen an die Brust, indem er wiederholt sagte: „Das ist rührend, das ist rührend." Unser weiteres Gespräch lenkte er nun sofort auf philosophische und theologische Fragen, deren Resultat nach meinem Empfinden in eine Kette von weltschmerzlichen Erörterungen auszulaufen schien. Nachdem Rede und Gegenrede geraume Zeit hin und her gegangen, machte Wagner gleichsam einen feierlichen Schluß mit dem aus tiefster Brust und mit einer gewissen Innigkeit mehr gehauchten als gesprochenen Worte: „Ja, das ist der Seufzer des Daseins!" Ich will es offen gestehen, daß ich verblüfft war über diese unvermutete Wendung, denn weltschmerzliche Betrachtungen konnte ich nur von der lächerlichsten Seite auffassen, etwa in dem Sinne, wie in den Literaturgeschichten über die Poeten des „Weltschmerzes" geurteilt war. Sollte, dachte ich, dieser Richard Wagner auch von dem herrschenden Zeitübel angekränkelt, ein Anhänger jenes landläufigen Pessimismus sein, wie er von Schopenhauer inauguriert, und wie er soeben von Hartmann popularisiert worden war, um dann später von Tausenden vulgarisiert zu werden? Verblüfft also, wie ich war, trieb mich doch die Neugierde, vorsichtig weiter zu sondieren, wobei sich mehr und mehr die Ueberzeugung befestigte, daß dieser oft und oft, in den verschiedensten Variationen wiederkehrende Ruf: „Seufzer des Daseins" etwas mehr sei als eine affektierte Koketterie, wofür ich ihn anfangs nach meinen bisher gewohnten Anschauungen zu nehmen geneigt war. Im Laufe der weiteren Unterhaltungen stellte sich heraus, daß Wagner die Ergebnisse aller Philosophie, die Resultate aller Theologie, die Summe alles dessen, was man Menschenleben, Erdendasein und Weltgeschichte nennt, die Lehren aller Religionen, vor allem der christlichen, zusammenfaßte in das jetzt zu überwältigender Größe angeschwollene Wort: „Seufzer des Daseins". Das Wort war ihm ernst; ich bezeuge, daß er es sich nicht oft genug wiederholen konnte.

Es muß auch von anderen gehört worden sein, denn die Banausen griffen es auf und machten sich weidlich darüber lustig. In echt banausischer Manier spotteten sie über den Menschen, den doch kein Hunger plage, der ein ganzes, prächtiges Haus allein bewohne, der, man höre doch, einen Ueberzieher mit seidenem Futter trage, dieser Mensch, sagten die Banausen, redet vom Seufzer des Daseins! Damit war allerdings die Perle einer Tiergattung vor die Füße geworfen, die deren Wert nicht kannte, sondern sich daran machte, den, der die Perle geworfen, zu zerreißen.

Wagner trug sich mit einem Plane, soviel war mir klar; die eine oder andere Andeutung schien darauf hinzuweisen, daß er sich mit einem abschließenden Plane trug. Er hatte mir ein Rätsel aufgegeben, denn dieser Seufzer des Daseins fing an, mich lebhaft zu beschäftigen, weil ich sein Ergriffensein, sein vollständiges Beherrschtsein von diesem Gedanken sah, denn bei Wagner konnte man lernen, was es heiße, von etwas ergriffen sein. Er ging in seiner Idee völlig auf, und wenn er sie dann unerwartet, ohne Vermittlung, in den knappsten Ausdruck gepreßt, am liebsten in zwei Worte gefaßt, einem Ahnungslosen zu kosten gab, setzte er ohne weiteres das Verständnis voraus; darum wurde er auch so leicht mißverstanden. So ganz besonders sein Seufzer des Daseins, den er im Ueberschwang der Gefühle, des Geistes voll, der ihn bewegte, vor jedem hören ließ, der keine Ahnung hatte von dem weltumfassenden Ideengang, durch den diese Worte geprägt waren.

Damit ich vorausgreife, es war die Idee des **Parsifal**, es war der Parsifalgedanke, der sich des ganzen Wagner bemächtigt hatte, der sein Wesen durchdrang, von dem er sich ergriffen fühlte. Er drang ihm durch alle Poren. Wagner selbst schien es zu vermeiden, mich auf die richtige Spur zu führen. Der Name Parsifal wurde zwischen uns beiden nicht ein einziges Mal genannt, obwohl unsere Unterredungen von nichts anderem handelten, und seine Besuche bei mir nur in Parsifal ihren Grund hatten. Mochte er fürchten, einem gelinden Lächeln zu begegnen, wenn er sagte, er wolle durch ein Bühnenstück sich und andere von dem Druck befreien, der als der Menschheit ganzer Jammer im Seufzer des Daseins ihm auf der Seele lag? Die tiefe Schweigsamkeit über seinen Plan nötigte zu Vermutungen. Doch endlich rückte die Zeit heran, wo er sich selber verriet.

Er hatte mich zu sich eingeladen, zu einer Zigarre und einer Tasse Kaffee, wie er sagte. Zur bestimmten Stunde begab ich mich in die Villa (Knorr), in der er allein hauste, und die ganz nach seinem Geschmack eingerichtet war. Ueber diese Einrichtung war Erstaunliches gefabelt worden, so daß ich ordentlich nach Fassung rang, bevor ich eintrat, um nicht von der nie gesehenen Märchenpracht überwältigt und geblendet zu werden. Aber ich war enttäuscht. Alles, was ich sah, überstieg nicht im geringsten das, was ein wohlhabendes Bürgerhaus sich ohne Bedenken gestattet; mit dem Luxus vieler unserer jetzigen Künstlerheime hätte Wagners Haus gar nicht in Vergleich treten können. Das einzig Hervorstechende war der Eindruck, daß in Einrichtung und Ausstattung jedes einzelnen Raumes eine zweckbewußte Wahl müsse maßgebend gewesen sein.

Gedämpfte Ruhe, vornehme Einfachheit, solide Grundlage, Fehlen jedes Scheines und Flitters. Charakteristisch war die Abwesenheit jedes auffälligen Glanzes. Nirgends ein Spiegel, keine Goldrahmen, überhaupt kein Bild, keine Goldleiste, keine Uhr an der Wand. Alles weich und gedämpft. Wenn man durch die Zimmer schritt, konnte man wohl die Bemerkung machen, daß ihr Bewohner auf schwellende Teppiche etwas hielt. Hier empfing mich Wagner. Die Frau des Hausmeisters, der mit seiner Familie die Portierwohnung jenseits des Toreinganges innehatte, brachte den Kaffee, Wagner holte aus einem Nebenzimmer das Rauchservice herbei und bot mir eine Zigarre. „Das ist noch die einzige Guillotine," sagte er, auf den Zigarrenabschneider deutend, „die man heutzutage brauchen darf. Schade, daß dieses so wichtige Kulturinstrument jetzt bloß zu so simpelm Hausgebrauch verurteilt ist." Die Konversation kam in Fluß, und es war zu bemerken, daß das

Leitmotiv der ganzen Unterhaltung aus einer veränderten Tonart ging, nichts mehr vom Seufzer des Daseins zu hören war, sondern eine gewisse Munterkeit ungezwungen an die Bemerkung über die Guillotine sich angesponnen hatte. Plötzlich wurde er still, als ob ein ernster Gedanke ihn erfaßt hätte, und aufblickend sagte er: „Sagen Sie, können Sie sich ein erhabeneres Symbol denken als einen leidenden Gott? Nein, ein leidender Gott ist das erhabenste Symbol!" Er blieb in fragender Haltung, wie auf Antwort wartend. Im Flug der Gedanken stellte ich mir den Zusammenhang her, wie seit unserer letzten Unterhaltung, die noch unter dem Zeichen des Daseinsseufzers stand, jetzt der leidende Gott gleich der Morgenröte aufsteigt und einen neuen Tag verkündet. Das war die Peripetie in dem Gedankendrama, das er mehrere Tage hindurch in sich verarbeitet hatte. Ein wahrhaft dramatischer Moment.

Den leidenden Gott als ein bloßes Symbol konnte und durfte ich ihm nicht gelten lassen. Das wußte und empfand er wohl. Ich erhob meine Einwendungen, und er gestand auch zu, daß ich nach dogmatischer Anschauung recht hätte, den Ausdruck „Symbol" abzuweisen. Der leidende Gott im christlichen Sinne sei nicht symbolisch, sondern tatsächlich, wirklich, leibhaftig, eine konkrete historische Person namens Jesus von Nazareth. Schlagfertig erwiderte er hierauf: „Aber die Idee ist größer als die historische Person, diese Gestalt ist erst groß geworden durch die Idee." Mit dieser Anlehnung an Hegel hatte Wagner einen meisterhaften Schachzug getan, um den Künstler vor dem strenggläubigen Dogmatiker in Sicherheit zu bringen. Soviel Weltmann mußte ein Theologe schon sein, um Richard Wagner gegenüber nicht den Orthodoxen um jeden Preis zu spielen, sein eminent tiefes menschliches Gefühl hatte ich mit Erbauung und nicht ohne Anflug von Neid kennen gelernt, warum sollte sein künstlerisches verdammt werden? Das „Bayerische Vaterland" hatte seinerzeit Tristan und Isolde in die Hölle verdammt, nun las ich in demselben Blatt einen begeisterten Bericht über die Aufführung desselben Stückes, in welchem es gepriesen war als das hohe Lied der Liebe! O Vaterland! Wie viele hat Wagner nicht bekehrt! Sozusagen eine ganze Welt.

Zu einem unfruchtbaren Disput über die Persönlichkeit Christi kam es also nicht, da ich in Wagner den Künstler gewähren ließ und den Philosophen achtete, der beim bloßen Pessimismus nicht stehen blieb, sondern sehnsüchtig nach den Höhen blickte, „nach den Bergen, von denen Hilfe kommen soll". Sein Ziel war mir jetzt offenbar, das Rätsel war gelöst, er wandelte in den Spuren Wolfram von Eschenbachs und wollte seiner Zeit einen neuen Parsifal verkünden. Wie der mittelalterliche Dichter in christkatholischem Sinne den Zweifel im Menschen durch das Mysterium der Erlösung der Menschheit durch Christus überwunden werden läßt, so stellte er sich die Aufgabe, dasselbe zu erreichen durch die aus tiefster Menschenbrust geschöpfte Idee, für die Menschheit zu leiden, für sie zu bluten, sei das wahrhaft Göttliche im Menschen. Mit diesem Universalgedanken wollte er sein Werk beschließen. Es war mir darum nicht überraschend, als er beim Abschied mir ankündigte, daß er auf Grund der heutigen Besprechung sich näher über die katholische Messe informieren wolle; ich solle ihm hierin Führer sein.

Die Gralssage ist die Frucht theologischer Spekulation. Erst als im Anfang des 11. Jahrhunderts unter den Theologen die Meinung aufkam und immer weitere Verbreitung fand, daß im christlichen Opfer Brot und Wein eine Wesensverwandlung, eine „Transsubstantiation" erfahre, trat die Idee, die geistige Auffassung des Opfers in den Hintergrund und machte der materialistischen Vorstellung Platz. Die Phantasie der ritterlich romantischen Dichtung hatte bald das auf Golgatha aufgefangene Blut entdeckt und diese Entdeckung im Mythus vom Heiligen Gral verkörpert. Die Transsubstantiationslehre ist seitdem der Mittelpunkt des Katholizismus und beherrscht seine ganze äußere Erscheinung in Zeremonien, Kirchenfesten, Prozessionen und Wallfahrten, sie ist der lebendig gewordene Heilige Gral. In jeder Dorfkirche haben wir eine Gralsburg zu verehren. Der Heilige Gral ist überall. Durch ein Wort des Priesters kann er hergestellt werden in jedem gewünschten Augenblicke, man kann ihn aufbewahren, kann ihn von einem Ort zum andern tragen, er läßt sich jede Behandlung gefallen, die Ungläubigen können ihn tatsächlich verunehren, er hält stand, denn er ist — materiell geworden. Das sind in kurzen Zügen die Gedanken, die ich mit Richard Wagner über das Gegenständliche in der katholischen Messe tauschte, und man wird zugestehen, daß gegen seine immer wiederholte Forderung einer geistigen Auffassung schwer anzukommen sei, so wenig er als Künstler — und Romantiker das schimmernde Festgewand der äußeren Erscheinung, mit der der Katholizismus auftritt, missen mochte. Auf eine gelegentliche Bemerkung meinerseits, daß es im Lager der Romantiker in puncto Moral nicht immer zum besten ausgesehen habe, stimmte er bei mit der allgemeinen Reserve, daß auf diesem Gebiete wohl nie die „leidige" Praxis mit dem strengen Prinzip sich decken werde.

Das Missale (römisches Meßbuch) lag während dieser Erörterungen aufgeschlagen zwischen uns, um jeden Augenblick Auskunft zu geben. Wagner unterrichtete sich eingehend über die geringsten Einzelheiten, über Sinn und Bedeutung der Zeremonien, besonders über deren Ursprung und Alter, über den szenischen Aufbau der Messe. Wiederholt ließ er sich die Präfationen vorsingen, kurz es war, als ob er Messelesen lernen wollte. Besonders interessierte es ihn, den Moment zu erfahren, in welchem man die Verwandlung sich vollziehend denke, und fragte, ob den Gläubigen nicht ein „Frissonnement", ein Schauderfrösteln, ergreife, wenn er vor dem in Gott Umgewandelten stehe. Ein weiterer Beweis für das, was bei ihm hieß „ergriffen" sein!

So oft ich seitdem das Wort höre und seine Anwendung im täglichen Leben betrachte, möchte ich ausrufen: Schweiget still und entheiliget mir das Wort nicht, ihr habt Richard Wagner nicht gehört, wie er stöhnte, flüsterte, aufseufzte wie in schmerzlicher Empfindung, einen Mitleid erregenden Blick ins Leere werfend das Wort sich abrang: „Seufzer des Daseins".

Sind wir durch den Einblick in die damalige Geistestätigkeit Wagners an die Wiege des Parsifal geführt worden, und haben wir gesehen, wie er aus dem tiefsten Grund der Menschenseele, aus ihrem Schmerz und aus ihrem Hoffen den Stoff zu seinem abschließenden Kunstwerke schöpfte, das im Gegensatz zu Dantes »divina« eine »umana comedia« genannt werden könnte, und er dies mit seinem Herzblut geschriebene Werk der Nachwelt überließ, so begreift man wohl das Interesse, das seine geistigen und seine leiblichen Erben am Parsifal betätigen. In jenen glücklichen Tagen, in denen die grundlegenden Gedanken zum Parsifal seinen Geist beschäftigten, durfte er hoffen, daß der Kunsttempel, den er in seiner Phantasie bereits aufgebaut hatte, durch königliche Munifizenz in seiner ganzen Herrlichkeit erstehen würde. Wie eine Akropolis sollte das neue Schauspielhaus von der Anhöhe des rechten Isarufers über die Stadt hinschauen, und eine Brücke über den Fluß den Zugang vermitteln. Der geniale Semper zeichnete den Plan, und ein alle Details enthaltendes Modell wurde verfertigt. Dreißigtausend Gulden, so erzählte man, habe die Arbeit gekostet, also ein Grund mehr, um den Plan Wagners an dem fanatischen Widerstand scheitern zu lassen, der ihm und seinem königlichen Freund in allen Kunstfragen entgegentrat. Dem König Ludwig blieb nichts anderes übrig, als, gleich einem Jeremias auf den Trümmern der heiligen Stadt, das kostbare Modell bei künstlichem Mondenlicht stundenlang mit Wehmut zu betrachten. So wenigstens ging die Sage geheimnisvoll von Mund zu Mund. Nachdem ein herrlicher Traum so grausam zerstört war, hätte mancher den Parsifal ungeschrieben gelassen, Wagner aber schrieb ihn dann — für Bayreuth.

Der entscheidende Wendepunkt in dem schicksalsreichen Leben Wagners war, wie bekannt, die Berufung durch den bayrischen König und die persönlichen Beziehungen, in die er zu ihm treten durfte. Nach einem ruhelosen Wanderleben, nachdem er so manchen Ort als verfolgter Flüchtling aufgesucht, hatte er wie mit einem Zauberschlag eine gastliche Stätte und einen könig-

lichen Mäcenas gefunden, der es seiner Phantasie erlaubte, in die höchsten Höhen den kühnen Flug zu wagen. An der Sonne der königlichen Huld sproßten die Gedanken und die Ideen, denen er im Parsifal Gestalt gegeben. Verfasser dieses kann nicht entscheiden, ob Wagner zuerst zum Könige vom „Seufzer des Daseins" gesprochen, oder ob er es gewesen, an dem als Versuchsobjekt die Wirkung dieses Ausdruckes sollte erprobt werden. Wollte ich eitler sein, als ich es in Wirklichkeit bin, so möchte ich vermuten, die Frage nach dem leidenden Gott als dem erhabensten Symbol sei an mich gerichtet gewesen, um die Einwendungen und die Gegengründe hervorzulocken, die dieser Auffassung widerstrebten. Sei dem nun wie ihm wolle, der König wurde eingeweiht in das Geheimnis vom Seufzer des Daseins, er wurde in den Gedankenkreis gezogen, in dessen Mitte das Symbol vom leidenden Gotte erglänzte, und es darf vermutet werden, daß es in der faszinierenden und gewinnenden Weise geschah, mit der Wagner sein Gedanken- und Gefühlsleben zum Ausdruck zu bringen wußte.

Es hätte mit Wundern zugehen müssen, wenn der phantasiereiche, schwärmerische König dem Zauber der aus tiefster Empfindung strömenden Worte Wagners hätte widerstehen können, wo ja die eigene Natur des königlichen Jünglings auf halbem Wege entgegenkam. Wer die Burg Neuschwanstein besucht, möge nicht vergessen, daß er das in Stein errichtete Denkmal jener Tage vor sich sieht, in denen Wagner den König in den Parsifalgedanken einweihte, und der Sängersaal des Schlosses verkündigt es dem Besucher, daß Wolfram von Eschenbach im Geiste hier zu Gast gewesen sei. Wie begeistert der König in Wagners Ideen einging, in wie inniger Verwandtschaft er sich mit dem mittelalterlichen Dichter des Parsifal fühlte, beweist der Umstand, daß sofort der Bau einer Zufahrtsstraße nach jenem Bergkegel an der Pöllatschlucht begonnen wurde, der für die Parsifalburg bestimmt war.

Die ersten Samenkörner zur verhängnisvollen Umwandlung des Schwanenritters in den Gralsritter wurden ohne Zweifel schon damals gelegt. Keine Natur konnte empfänglicher sein für die Empfindung des Zwiespaltes zwischen Idee und Wirklichkeit, zwischen Wollen und Können, als gerade die Natur des Königs Ludwig II., dem die Königskrone bloß gegeben, der Name Majestät nur beigelegt schien, um ihn die Unzulänglichkeit menschlichen Wesens, die Beschränktheit menschlicher Kraft nur um so schmerzlicher empfinden zu lassen.

Der Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit, den er nicht auszugleichen vermochte, bildete sein Verhängnis. Es war falscher Verdacht, wenn die Anklage auftauchte, fremde Einflüsterungen hätten ihn zu diesem oder jenem Schritt verleitet. So wurden Richard Wagner und seine Freunde beschuldigt, die Verlobung des Königs rückgängig gemacht zu haben. Nichts weniger als dieses. Wenn der König irgend etwas ideal auffaßte, so war es im höchsten Grade seine Brautwerbung bei der nachmals so unglücklichen Herzogstochter Sophie. Im strahlenden Glanze eines Gralsritters wollte er ihr sich zeigen, und zufolge seiner Parsifalstudien wählte er zu diesem Zwecke den Fronleichnamstag. An jenem Tage nun ließ der König, entgegen der bisherigen Uebung, einen der vier tragbaren Altäre, an denen die kirchlichen Zeremonien stattfinden, gerade gegenüber dem herzoglichen Palais in der Ludwigstraße aufstellen, wo die Königsbraut wohnte. Mit seinen stolzesten Schritten bewegte er sich unter dem goldgestickten Traghimmel, und nach dem Balkone, auf dem die erwählte Braut stand, warf er aus seinen dunkel funkelnden Augen einen majestätisch grüßenden Blick, unvergeßlich dem, der ihn zu beobachten Gelegenheit hatte. An diesem Tage war die glückstrahlende Braut die Königin des Tages. Konnte sie ahnen, daß in der Brust des herrlichen Gralsritters die verhängnisvolle Seite des Parsifalgedankens, der „Seufzer des Daseins", im Begriff war, die ausschließliche Herrschaft an sich zu reißen, und auch an ihr der Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit zum Verhängnis werden sollte?

Das Schicksal des herrlichen Königs und seiner liebreizenden Braut schließt sich in zwei Worten zusammen: Eine Gattin nur konnte sie werden — eine Göttin hätte sie sollen sein! Ich beschränke mich auf diese vielsagende Bemerkung, die nur verstanden zu werden braucht, um Wagner von jeder Schuld freizusprechen. Außerdem war der königsstolze Sinn Ludwigs II. einer unerbetenen Beeinflussung unzugänglich. Wenn er nicht selbst wollte, würde auch ein Richard Wagner das Angesicht des Königs zum letztenmal gesehen haben, hätte er sich unterfangen, dem souveränen Willen des Monarchen eine andere Richtung zu geben als die, die er sich selber vorgezeichnet. Einer so hochgespannten Idealität gegenüber konnte auch das idealste weibliche Wesen nur einen hoffnungslosen Standpunkt gewinnen, denn — eine Göttin hätte sie sollen sein!

Der Geist Richard Wagners wurde oft und mit starker Betonung der böse Geist Ludwigs II. genannt, ein Vorwurf, der durch den tragischen Tod des Königs ein schauerliches Kolorit zu erhalten schien. Die mehr und mehr sich steigernde Menschenfurcht und Weltflucht des Königs, die bis zur freiwilligen Flucht aus dem Leben führte, ist damit noch nicht erklärt, daß man Wagner dafür verantwortlich macht. Alle philosophischen und medizinischen Psychologen haben bis heute noch nicht herausgebracht, wann die geistige Umnachtung des Königs ihren Anfang genommen habe. Sie war auch so eigener Art und mit so eigentümlichen Erscheinungen verbunden, daß die Wissenschaft in Verlegenheit ist, welchen Namen sie ihr geben soll, und in welche Kategorie sie zu setzen sei.

Das Verhältnis Wagners zum Lebensschicksal seines königlichen Freundes möchte ich durch ein Gleichnis illustrieren. Mit einem Freunde habe ich eine Reise verabredet, von der wir uns herrliche Genüsse versprechen; ich habe vielleicht durch meine begeisterten Schilderungen den Freund bewogen, die Fahrt mit mir zu unternehmen, und nun ereignet sich ein Bahnunglück, bei dem er sein Leben verliert. Wer wird jetzt hingehen und mich anklagen, daß ich durch meinen geistigen Einfluß Unheil über meinen Begleiter gebracht habe?

Wagners Geist hat ja selbstverständlich auf den König gewirkt. Er hat ihn ja berufen, weil er sich mit seinem Geiste verwandt fühlte, und von dem Glück, das ihm diese innige Verwandtschaft bereitete, hat er in Briefen und sonstigen Kundgebungen in oft überschwenglicher Weise Zeugnis abgelegt. Ein irdischer Machthaber und ein Fürst im Reiche der Kunst hatten sich zusammengefunden, beide von dem Drange beseelt, ihre Ideale zu verwirklichen. Daß Wagner sie durch den König verwirklichen wollte, begreift sich, da er nur durch ihn sie verwirklichen konnte. Er dachte groß von seinem Kunstwerk, vielleicht allzu groß. Er konnte schwärmen von einem Zustand, ähnlich den schönsten Zeiten des alten Griechenland, von der Herbeiführung eines neuen perikleischen Zeitalters, wo die Kunst als eine öffentliche Staatsangelegenheit behandelt, und auf allgemeine Kosten die Schaubühne geöffnet wurde, so daß auch der Geringste aus dem Volke hier freien Zutritt fand. Wagner glaubte den neuen Perikles gefunden zu haben, und der war König Ludwig II. von Bayern.

Nun aber, Muse, verhülle dein Haupt, denn: „Der große Moment fand nur ein kleines Geschlecht". Wäre nur der Bau des Münchner Festspielhauses zustande gekommen, und dieser wahrlich nicht himmelstürmende Plan von hoch und nieder, von Krethi und Plethi dem Könige nicht so vergällt worden, wäre diese Jugendblüte königlicher Selbstherrlichkeit nicht schon bei ihrem ersten Auffsprossen von dem Meltau blöder Mißkennung erstickt worden: wer wagt es, zu unterscheiden, welche Richtung der Sinn des Monarchen eingeschlagen, wie sein Geist sich weiter entfaltet hätte? Dieser erste Anlauf deutete gewiß nicht auf das Ende hin, daß der König in trotziger Abgeschlossenheit im großen Theater, bei festlich beleuchtetem Hause, bei Entfaltung alles szenischen Apparates, vor eigens berufenen Bühnengrößen der alleinige und einzige Zuschauer war! „Keiner soll von meinem Mahle kosten." Solche Erscheinungen lagen doch nicht in den Intentionen Wagners, der die breiteste Oeffentlichkeit suchte, und um diese zu gewinnen, der Hilfe des Königs bedurfte. Er dachte sich ihn als den königlichen Gastgeber im Reiche der Kunst, und die nahezu abgöttische Ver-

ehrung, mit der er zu ihm aufblickte, suchte er zu einer allgemeinen zu machen.

Sein erhabener Gönner sollte zum Protektor, zum Schutzherrn jener neuen Offenbarung erhoben werden, die im Kunstwerk der Zukunft ihre Auferstehung feiern würde. Für die Residenz seines Königs war jenes Mekka geplant, das in Bayreuth eine schwache Nachbildung erhielt. Der unerschütterliche Glaube an seine künstlerische Mission stempelte Wagner zum Seher in die Zukunft, wo die zivilisierte Welt, um den Offenbarungen seines Geistes zu lauschen, an die Kunststätte pilgern würde, die der Idealste aus dem Geschlechte der kunstliebenden Wittelsbacher dem Genius des Tondramas mit freigebiger Hand geschaffen. Erfüllte sich der Plan, wie des Meisters Geist sich ihn ausmalte, so war das für seinen Gönner ein Triumph ohnegleichen und für dessen Hauptstadt eine Ehre, nicht nur unter allen Städten des Landes, sondern unter allen Städten der Welt.

In Ludwig II. wäre ein zweiter Titus erstanden, dem man in höherem und edlerem Lichte den Beinamen hätte geben können »amor et deliciae generis humani«, die Liebe und die Wonne des menschlichen Geschlechtes. Die lieblichere Hälfte dieser Bezeichnung hatte er ja ohnehin schon ohne sein Zutun eingeheimst, denn durch seine bloße Erscheinung war er für die gesamte Frauenwelt nur »amor et deliciae generis feminini«.

Wir dürfen glauben, daß niemand mit größerem Schmerz die allmählich sich vollziehende Umwandlung im Wesen des Königs betrachten konnte, als gerade Richard Wagner. Ein guter Teil seiner schönsten Hoffnungen ging damit zu Grabe. Der Parsifal wäre wahrscheinlich als Dichtung nicht erst 1877 erschienen, und die Musik nicht erst ein Jahr vor seinem Tode vollendet worden.

Während der Meister am Parsifaldrama arbeitete, wandelte der gekrönte Parsifal immer dunklere Bahnen, immer tiefer verlor er sich in die Irrgänge des dichten Forstes, in dessen Mitte der Gralstempel steht, ohne ihn finden zu können. Immer einsamer wird es um ihn, und die selbstverständlichsten Lebensgewohnheiten verkehren sich bei ihm in ihr Gegenteil. Er flieht den Tag, seine einzige Vertraute wird die Nacht, bei Lichterschein durchwacht er sie, und mit dem Aufgang des Tagesgestirns legt er sich nieder zum Schlaf. Die Zeiten sind ihm verwechselt, ein erschütterndes Gegenbild zum Parsifal Wolframs, den dieser sagen läßt:

hêr, ich erkenne sus noch sô
wie des jârs urhap gestêt
ode wie der wochen zal gêt
swie die tage sint genant,
daz ist mir allez unbekant.
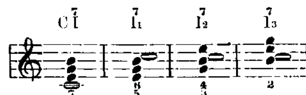
Eine traurige Parallele zwischen dem Parsifal, den der Künstler läutern, befreien und zum Siege gelangen lassen kann, und dem Parsifal auf dem Throne, den der Meister sinken und am „Seufzer des Daseins" untergehen sehen muß, ohne ihm Rettung und Sieg bringen zu können. Der rosenumkränzte Schwanenkahn Lohengrins ist verlassen; eine schwarze Barke mit einem einsamen König treibt durch die Flut — bald wird sie am Felsen eines grausamen Schicksals jämmerlich zerschellen!

Wagner ist noch vorher dahingegangen; wohl ihm, daß er das Schrecklichste nicht mehr gesehen.

Wenn ich hiermit meine Mitteilungen über Richard Wagner schließe, so betone ich ausdrücklich, daß sie fragmentarische sind, nur die Ziel- und Richtpunkte angeben, die unseren Diskussionen den Weg zeigten; aber einen Einblick in die Geisteswerkstatt des Meisters durfte ich sie nennen, einen Einblick gerade zu der Zeit, wo er die Summe seines gesamten künstlerischen Wirkens in den einen Brennpunkt zusammenfaßte, und dieser Brennpunkt ist — Parsifal. Wenn behauptet wurde, Wagner wolle alle Religion in sein Kunstwerk auflösen, so ist im Laufe der vorstehenden Darlegungen die Antwort auf diese Insinuation zu suchen und auch zu finden. Den Vorzug idealster Auffassung wird ihm niemand streitig machen, und das Leben, auch in seiner materiellsten Form, ist und bleibt im Grunde ein Kampf um das Ideal. Wie der riesige Karfunkel von dem Hauptturm des Gralstempels auf Montsalvage hinausleuchtete in die Nacht, um den Templeisen den Pfad zu weisen, so sollte sein Parsifal, den er unter Schmerzen geschaffen, für alle, die Templeisen zu werden streben, als ein hellleuchtender Edelstein funkeln, in der Nacht des Zweifels ein Führer, vom Seufzer des Daseins ein Erlöser.

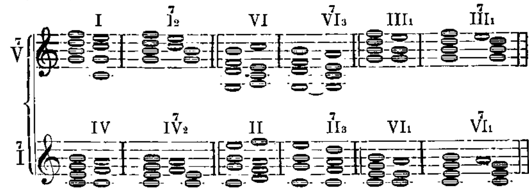
Der $\overset{7}{\mathrm{I}}$ in Dur.

Von **M. Koch**, Königlicher Musikdirektor in Stuttgart.
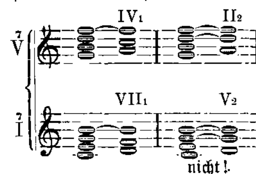


Der andere große Vierklang im Durgeschlecht ist der $\overset{7}{\mathrm{I}}$. Er hat wie der $\overset{7}{\mathrm{IV}}$ eine große Terz, eine reine Quinte und eine große Septime. Der Grund für die Ausschaltung des $\overset{7}{\mathrm{I}}$ mit großer Septime in Moll wurde schon früher angegeben.

Die Auflösungsarten des $\overset{7}{\mathrm{I}}$ lassen sich nach dem Auflösungsschema des Dominantvierklangs bestimmen, z. B.:
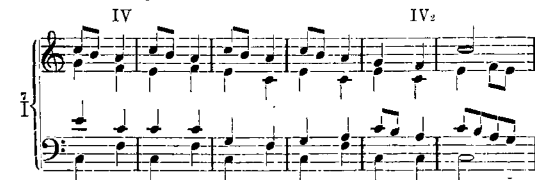


An der Spitze steht der die regelmäßige Auflösung übernehmende IV mit seinem eine Quinte tiefer liegenden Grundton; dann folgen der Parallelklang des IV, d. i. der II, und zuletzt der VI. Durch die Einbeziehung der dazugehörigen Vierklänge ist eine weitere Gelegenheit zu engen akkordischen Verknüpfungen geboten.

Trugstillstände der Septime:



Da der V_2 die ursprüngliche Tonalität zu gefährden imstande ist — er läßt in C dur den vorangehenden $\overset{7}{\mathrm{I}}$ als G $\overset{7}{\mathrm{IV}}$ erscheinen, bewirkt also eine Modulation in die Dominanttonart — ist der Gebrauch der Verbindung $\overset{7}{\mathrm{I}}$—V_2 nicht ratsam.

Die Einführung des $\overset{7}{\mathrm{I}}$ mit stufenweisem Eintritt der Septime von oben übernehmen der I und VI. Vorbereitet wird die Septime durch konsonierende und dissonierende Dominantakkorde, sowie durch Akkorde der dritten Stufe. Die Auslassung der Quinte im $\overset{7}{\mathrm{I}}$ führt in der Regel zur Verdopplung des Grundtons.



$\overset{7}{IV}$ II $\overset{7}{II}$

VI_1 Trugst. VII_1 VI

Schlecht wäre nach dem $\overset{7}{I}$ der Dreiklang der vierten Stufe in Oktavlage, weil dadurch ein ähnliches Mißverständnis herbeigeführt würde wie bei der Oktavlage des II nach dem $\overset{7}{VI}$, z. B.:

$\overset{7}{I}$ IV $\overset{7}{VI}$ II

Man hat jedesmal den Eindruck von einem Ganzschluß und vermißt im ersten Fall den Ton b, im zweiten den Ton cis. Der IV_2 in Oktavlage (s. oben) gibt dagegen zu keinem Bedenken Anlaß.

Die Anschlüsse der folgenden Verbindungen des $\overset{7}{I}$ mit vorbereitenden Akkorden ergeben sich aus dem Vorangegangenen.

V III

$\overset{7}{I}_1$

V vorb. III

$\overset{7}{I}_2$

$\overset{7}{I}_3$

In den nachstehenden Verbindungen erweist sich auch der IV als einführungsfähig; selbst der $\overset{7}{II}$ kann vorausgehen.
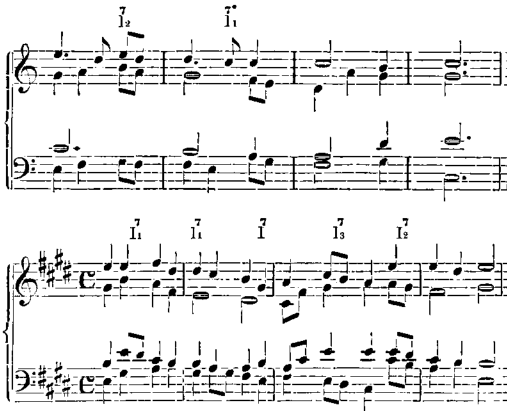
Der $\overset{7}{I}$ als Trugstillstandsmittel für den Vierklang entweder der vierten oder zweiten Stufe, wobei die Septime unter Anwendung von Terzenparallelen am besten zwischen Alt und Baß auch stufenweise von unten eingeführt werden kann:

Freie Behandlung der Septime:

Als ein Bindeglied von zwingender Kraft macht sich die harte Septime bei Vordersatzschlüssen, die in den IV, IV^1 oder II ausmünden, geltend, z. B.:

Musterbeispiele:

$\overset{7}{I}_2$ $\overset{7}{I}$
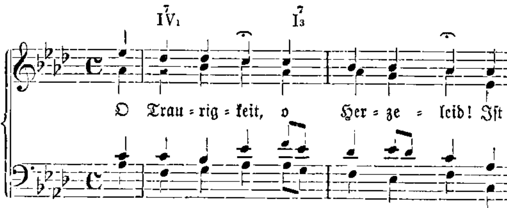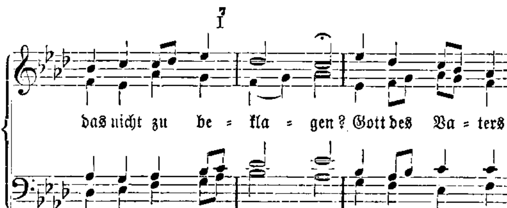


Aufgabe. Komponiere zu den mitgeteilten Verbindungen des $\overset{7}{\mathrm{I}}$ Sätze und Perioden in allen Durtonarten.
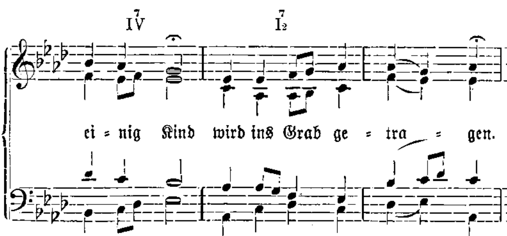
Der $\overset{7}{\mathrm{I}}$ im Choral.

Im volkstümlichen Choral steht die harte Septime des $\overset{7}{\mathrm{I}}$ nur nachschlagend, während sie in kunstvolleren Sätzen auch auf ganzen Taktteilen vorkommen kann.

Eine gemischte metrische Form lernt der Schüler in dem folgenden Fünfzeiler kennen. Drei Verszeilen sind jambisch und zwei trochäisch, weshalb bei taktischer Dupelordnung die anfängliche Arsis nachher durch die Thesis abgelöst werden muß.









„Das absolute Gehör."

III.
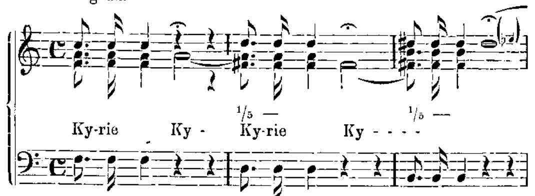
Eine Entgegnung von Ludwig Riemann (Essen).

Der in Nr. 20 dieser Zeitschrift erschienene Artikel über das absolute Gehör ist mit solcher Ueberzeugungstreue, Ueberlegenheit, ja Siegesgewißheit geschrieben, daß man den Verfasser ob seines festen Glaubens bewundern muß. Die angenehm zu lesenden Gedanken des Verfassers kann ich jedoch in ihren Begründungen durchaus nicht in allen Punkten anerkennen, und mache ich deshalb von der liebenswürdigen Aufmunterung der Redaktion Gebrauch, meine Thomasgedanken bescheidentlich zum Ausdruck zu bringen.

Die Ergründung des Wesens und der Existenz des absoluten Gehörs gehört zu jenen geheimnisvollen Kapiteln unseres musikalischen Seelenlebens, die wahrlich nicht leicht zu erschließen sind. Der Verfasser versteht unter absolutem Gehör „die angeborene oder anerzogene Fähigkeit, jeden Ton in seiner richtigen Höhe und Tiefe aufzufassen, jeden Zusammenklang, jede Ausweichung, alle Gegenstimmen ohne Vorbereitung nur durch den Vorgang des Hörens in sich aufzunehmen"! Diese Erklärung erscheint mir etwas verwickelt, denn ich lese daraus, daß zu dem Zwecke ein festliegender Ton vorhanden sein muß, dem das absolute Gehör einen bestimmten Namen gibt. Ja, ich muß diese Auffassung sogar annehmen, denn der Begriff absolutes Gehör kann sich nur auf einen bestimmten Ton oder auf eine Zusammensetzung von Einzeltönen beziehen, meinetwegen a' mit 435 Schwingungen oder c = 256 Schwingungen. In der Musikpraxis gibt es zunächst keine einzelstehende Tonhöhe, die wir als rein oder unrein bezeichnen könnten! Eine wirkliche Fixierung durch das Ohr halte ich in diesem Sinne für eine musikalische Spielerei. Angenommen, diese persönliche Meinung bestünde zu Unrecht, dann müßte der Verfasser mir doch zugeben, daß die „richtige" Höhe oder Tiefe eines Tones erst durch einen zweiten und dritten Ton eine bestimmte abzuschätzende Gestalt annimmt. Diese Vorbedingung erschüttert dann aber die Begriffserklärung des absoluten Gehörs, denn wenn ich erst einen Ton auf den anderen beziehen muß, so nennt man dieses doch relativ und nicht absolut. Oder will Verfasser jeden Ton eines Akkordes für sich allein, ohne Rücksicht auf seine Nachbarn, festlegen? Dann hinge ja jeder Ton in der Luft! Es ist ein Unding, von dieser Seite aus das Wesen des absoluten Gehörs zu erfassen.
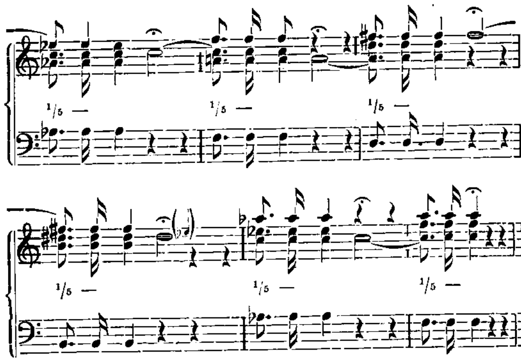
Es will uns gar nicht in den Sinn kommen, daß auf dem Meere der Tonempfindungen eine ganze Reihe verschiedener Töne unter einem Namen bez. unter einer Tonhöhe dahinsegeln. Mit dem bloßen Ohre glauben wir in der Musikpraxis stets einen und denselben Ton wiederzuerkennen, während die Tonphysik für jeden eine besondere Schwingungszahl festzusetzen vermag! Es deckt sich diese Einbildung mit der weitverbreiteten Annahme, daß die praktische Musik sich nur in der gleichschwebend-temperierten Stimmung bewege und deshalb nur eine einzige Tonhöhe für jeden Ton sich in unser Bewußtsein festsetze. Dieser Irrtum kann nicht genug bekämpft werden. Die Tonhöhe eines Tones nimmt unter folgenden Wechselarten der Musik verschiedene Gestalt an, 1. als Bestandteil einer einzelstehenden Melodie, wie sie z. B. im Volksgesange gepflegt wird, 2. als Teil von Harmoniefolgen, in denen eine Melodie nicht regiert, 3. als Vertreter in Melodie und Harmonie, die zu gleicher Zeit auftreten, m. a. W.: es herrscht in unserer Musik das melodische Maß und das Klangmaß*. Die Grundtätigkeit des melodischen Maßes liegt im Angliedern der Intervalle, d. h. ein Ton wird aus dem vorhergehenden geboren, man mißt ihn nach den Gesetzen der Quintverwandtschaft, deren Wesen hier nicht weiter erörtert werden kann. Streicher und Sänger intonieren hiernach Quinten, Terzen und Leittöne sämtlich scharf, eine Erscheinung, die unser Ohr leicht erfaßt. Herrschen jedoch in einem Musikstück Harmoniefolgen vor (z. B. im mehrstimmigen gemischten oder Männerchor), dann kommt die sogenannte „reine" Stimmung zur Geltung, bei der z. B. die Terz in merkbaren Tonhöhenunterschieden ihr Wesen treibt und zu fortdauernden Tonschwankungen führt. Das nachstehende Beispiel** zerstört geradezu das Urbachsche absolute Gehör — wenn wir rein singen wollen.

Sehr langsam.

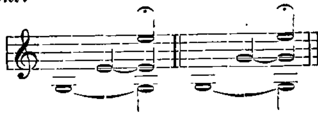


* S. auch Steiner, „Tonkunst und Musikwissenschaft". Wien 1903

** Höver, „Fis-Ges". Cöthen 1903, Seite 17.



Zum Verständnis sei vorweg bemerkt, daß ein Ton als Terz gefaßt, tiefer klingt, als wenn man ihn von demselben Ausgangspunkt nach seiner Quinteigenschaft festsetzt. Man spiele auf der Geige folgendes Beispiel:



g-e hat in beiden Beispielen Terzcharakter (e-g). Dieses „e" vergleiche man mit der aus Quintschritten von g aus gefundenen leeren E-Saite, um zu hören, daß das erste E viel tiefer klingt*. Diese Verschiedenheit tritt in allen Harmoniefolgen auf. In dem Gesangsbeispiel hat im 1. Takt das a Terzeigenschaft, im 2. Takt Quinteigenschaft. Als Quintton würde man das a um etwa 1/5-Halbton höher intonieren. Da aber der Sänger das a in Terzhöhe beläßt, muß der ganze Akkord um 1/5 eines Halbtones fallen. So sinkt das ganze Stück um 8/5 = etwas mehr wie ein Halbton. Der Schlußakkord endet demnach in einem tiefen Edur. Jeder Akkord klingt tadellos rein; trotzdem dieser riesige Tonhöhenverlust! Wie verhält sich nun dazu das absolute Gehör? Gilt vorstehende Intonation als rein, dann steht das absolute Gehör wehr- und nutzlos daneben, denn der reine Gesang steht meines Erachtens hier höher. Aber selbst wenn man der Vorherrschaft des absoluten Gehörs hier freien Lauf ließe, stockt die Geschichte schon im zweiten Takt, denn wie will das Gehör das höher zu nehmende a (als Quintton) verteidigen können, da es doch kurz vorher eine andere Tonhöhe des a gutheißt?

O. Abraham hilft sich dagegen in seiner Arbeit: „Das absolute Tonbewußtsein" (Sammelbände der Int. Mus.-Gesellschaft III Heft 1, Seite 77) mit der kecken Behauptung, daß das absolute Gehör die Fähigkeit besitze, einen Ton bis zu einer Halbstufe umdeuten zu können!? Wo bleibt denn unter dieser Annahme die „absolute" Eigenschaft? Die Umdeutung eines Tones birgt doch in sich die „relative" Eigenschaft in reinster Gestalt. Wo steckt denn nun eigentlich das absolute Tongehör?

Man könnte mir entgegenhalten, daß der Ausgleich der Kommadifferenzen als notwendiges Gesetz der reinen Intonation aufzustellen sei, denn das Tonalitätsgefühl verlange die genaue Rückkehr zur Anfangshöhe der Tonika. Nach diesem Gesetz müßte im Kyriebeispiel die halbe Note stets höher eingesetzt werden, als die vorhergehende gleichnamige Note. Darüber kann man geteilter Meinung sein. Mir geht der reine Gesang über alles und ich halte es doch für sehr fraglich, ob ein größerer Genuß ausgelöst wird, wenn die Intonation 8mal eine merkbare Aenderung erfährt oder wenn der Fluß durch die gleiche Tonhöhe der halben Note gewahrt bleibt. Die Feststellung des absoluten Gehörs, daß das Stück um eine halbe Stufe gesunken sei, hat gar keinen Wert für den aesthetischen Eindruck, im Gegenteil: das Hervordrängen des absoluten Gehörs stört hier den Genuß — ohne Berechtigung. Uebrigens kommen solche Tonstücke, die konstant zum Sinken führen, nicht häufig vor. Durch Umdeutung des Quinttones in einen Terzton kann man derartige Kompositionen auch in die Höhe treiben. In der Regel kommen solche Schwankungen gemischt in Tonstücken vor, und entfernt sich deshalb der Endton weniger oder gar nicht vom gleichhohen Anfangston.

In der Vereinigung von Melodik und Harmonie hängt die Tonhöhenbestimmung von der Vorherrschaft ab. Uebernimmt die Melodie die Führung, dann klingen verschärfte Leittöne, Quinten und Terzen heraus und differieren mit den an sich reinen aber milder wirkenden Akkordtönen. Sobald sich jedoch ein Ton dem gesamten harmonischen Eindruck unterordnet, herrscht die natürliche Stimmung. Wenn ich dazu die Mittelwerte der temperierten Stimmung, die nur auf dem Klaviere und der Orgel gebraucht wird, rechne, dann stehen unserem Gehöre Werte für einen Ton zur Verfügung, die das absolute Tonbewußtsein infolge unserer abstumpfenden musikalischen Erziehung nicht beherrschen kann. Die Fähigkeit, die Höhe eines Tones durch einen bestimmten Namen festzulegen, entspringt meiner Meinung nach aus einem summarischen Empfinden, aus einem Totaleindruck, die infolge intensiver Beschäftigung mit Musik in uns entstehen. Im letzten Falle deckt sich diese Fähigkeit nicht immer mit den sonstigen musikalischen Anlagen. Es gibt Menschen, die interesselos der Musikausübung gegenüber stehen und trotzdem, gleichsam willenlos Tonhöhen bestimmen können. Diese Fähigkeit kann bei musikalischer Anlage anerzogen werden, wie die Dalcrozesche Schule und Methode zum Erstaunen der Zuhörer bewiesen hat. Sie kann aber auch angeboren sein und gehört dann zu den geheimnisvollen, unerklärlichen, tausendfach gearteten Fällen der Vererbung. Es hält schwer, einen Namen für diese Fähigkeit zu finden, denn sie bestimmt ja niemals einen Ton absolut, sondern nur annähernd. O. Abraham (a. a. O. Seite 71) zählt eine Reihe von Namen auf, ohne selbst einen einzigen zu finden, der sich ganz mit der Fähigkeit deckt. Sie (ich brauche hier zur Bequemlichkeit das Wort „absolutes Gehör" weiter) steht, der Urbachschen Auffassung entgegengesetzt, durchaus nicht auf der höchsten Stufe musikalischen Erfassens.

Die Grundlage jeder musikalischen Intelligenz bildet das Reinheitsgefühl, das, auf kulturellen und klimatischen Einflüssen beruhend, bei unseren Vorfahren aus Wahrnehmung und assoziierten Vorstellungen entstand, bei den späteren Generationen allmählich in ein rein sinnliches übergegangen zu sein scheint. Die nächsten Begleiterscheinungen* sind das Lust- und das Unlustgefühl, welches sich bei der Intonation eines Intervalles derart äußert, daß ein zu hoch — Spannung, Schärfe, Ueberreizung, ein zu tief — ein mattes schales, stumpfes Gefühl verursacht. Als nächsthöhere Stufe entwickelt sich daraus das Reinheitsurteil, das sich für eine bestimmte Zugehörigkeit der Töne unter sich entscheidet. Daraus resultiert das sogenannte „relative" Gehör, dem wir das Erkennen und Bestimmen eines Tones aus einem oder mehreren anderen Tönen zuschreiben. Dieses Grundgerüst musikalischen Erfassens vertieft und befestigt sich durch das „scharfe" Gehör. Ich verstehe darunter die genaue Einschaltung eines Tones nach dem melodischen oder Klangmaß, die in jeder Komposition die Wahl verschiedener Tonhöhen gebieten. Die ideelle Fähigkeit des scharfen Gehörs besitzen nur Auserwählte und wird außerdem durch die Mittelmaße der temperierten Stimmung und durch die immer mehr zur Herrschaft gelangenden Geräuschfarben vielfach zerstört. Die verschiedene Höhe und Bedeutung eines Tones, die in Vergangenheit und Gegenwart nur von Wenigen erkannt worden ist, mußte nach reiner psychologischer Erklärung auf der Stufe des Totaleindruckes stehen bleiben. Da unser Gefühl für Tonreinheit eine Vergrößerung oder Verkleinerung der Intervalle zuläßt, konnte sich aus diesem Totaleindruck ein Gefühl für die Nähe einer gewissen Tonhöhe entwickeln, das wir hier mit dem Worte „absolutes Gehör" benamsen, welches wie ich schon nachwies, den Sinn der Sache jedoch gar nicht trifft. Der praktische Wert dieses merkwürdigen Tongefühls erstreckt sich stets nur auf einen Ton, nicht auf mehrere.

Wenn ich aus der Ferne einen Orchesterklang als Cdur-Klang bezeichne, so fixiere ich dabei das e g oder die Verdoppelungen ebensowenig, wie die einzelnen Klangfarben. Ich richte mich lediglich nach dem Grundton c und leite von hier aus die anderen Töne als Verschmelzungsstufen ab, so daß der Gesamteindruck gewahrt bleibt. Das Auseinanderhalten von Zusammenklängen und z. B. das Erkennen falscher Einzeltöne in einem Akkord unterstehen lediglich dem relativen Gehör. Ich vermag auch beim Unterrichten jeden falschen Ton von jedem Platz des Zimmers aus zu verbessern. Diese von Urbach hoch angeschlagene Begabung beruht auf ganz einfachen Gesetzen der Logik, mit der jeder Musikverständige ein Tonstück verfolgt. Wir lassen uns willenlos von der Modulation leiten und wissen deshalb stets, welche Töne wir vor uns haben. Das bedeutet aber eine Arbeit des relativen Gehörs.

In Ermangelung eines Instrumentes erweist uns das absolute Gehör gute Dienste in der Angabe von Anfangstönen eines mehrstimmigen a cappella-Gesanges. Die Vorstellung der Töne beim Komponieren ohne Hilfe von Instrumenten deckt sich nicht immer mit dem absoluten Gehör. Es gibt genug Tondichter, die bei schwierigen Modulationen sich erst einen geläufigen Ton vorstellen müssen, um daraus die schwierigen Tonfolgen abzuleiten.

Wir sollten lieber darauf hinarbeiten, das scharfe Gehör durch Erziehung und Uebung zu pflegen. Dem musikalischen Gehör ist es von viel größerem Vorteil* „durch die Darstellung, Beobachtung und Uebung geringerer Differenzen der Tonhöhe, der Kommaunterschiede u. a. m. das Urteil zu verschärfen und zu verfeinern. Denn gerade das scharfe Gehör ist es ja doch in erster Linie, was dem Hörer ein reines und intensives Genießen verbürgt, was im Hinblick auf den ausübenden Musiker eine der wichtigsten Vorbedingungen künstlerischer Leistungsfähigkeit bedeutet!"

* Komma $\frac{81}{80}$ etwa $\frac{1}{5}$ eines Halbtons.

* Siehe Stumpf, „Akustik und Musikwissenschaft" II. 156.
** Hövker, „Fis-Ges", Seite 51.



Unsere Künstler.

Heinrich van Eyken †.

Ein stilles, schaffensreiches Künstlerleben hat sein jähes Ende gefunden, eine bescheiden=edle Natur voll reicher Gaben, ein tieffühlend warmes Herz ward in **Heinrich van Eyken** dem irdischen Dasein entrissen. — Wohl erschienen schon vor zwanzig Jahren van Eykens erste Kompositionen, doch drang sein Name erst im letzten Jahrzehnt mehr und mehr durch; er fing gerade in jüngster Zeit an unter die beliebtesten modernen Tonschöpfer auf vornehmem Kunstgebiet zu zählen.

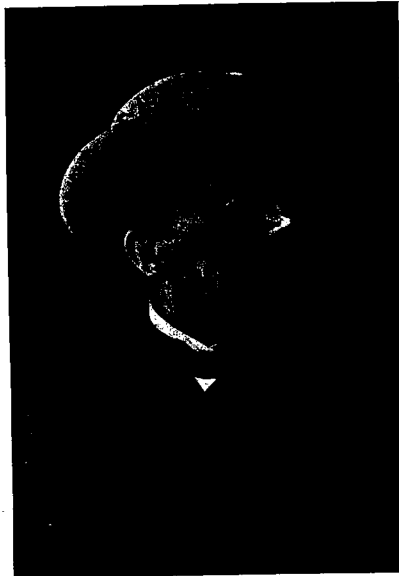
Im Jahre 1861 wurde Heinrich van Eyken als fünftes Kind des berühmten Orgelvirtuosen und Komponisten J. A. van Eyken zu Elberfeld geboren. Er war es, auf den von allen Kindern der zahlreichen Familie sich zumeist das Talent des Vaters vererbte, — in seiner Seele lebte schon zu frühester Jugendzeit der Drang, ein Jünger der Kunst zu werden, die ihn nie als heitere Muse allein, sondern viel mehr als hehre, ernste Göttin zu locken und rufen schien. Prägten sich doch als Kind schon die Klänge Bachs und anderer Klassiker tief in sein Gemüt, wenn sie des Vaters Meisterhand so eindringlich=mächtig vortrug und der „Jüngste“ dabei atemlos lauschte.

Nach dem ersten Musikunterricht zu Hause besuchte Heinrich van Eyken zunächst das Leipziger Konservatorium, wo er namentlich seinem Lehrer Prof. **Papperitz** viel verdankte. Er wurde dann Privatschüler von **H. v. Herzogenberg**, dem er seine ganz hervorragenden kontrapunktischen Kenntnisse und vollkommene Beherrschung des Kirchenchorstiles dankte.

Mit Herzogenberg, der als Lehrer an die Hochschule berufen wurde, ging van Eyken nach Berlin (1886), um noch ein Jahr bei ihm auf der Meisterschule zu studieren, worauf er sich als Lehrer für Klavierspiel, Theorie und Kontrapunkt in Berlin dauernd niederließ. Eine treue Schwester, Luise, führte ihm den Haushalt (er starb unverheiratet) und blieb bis zu seinem Tode, sechzehn Jahre hindurch, seine für ihn unermüdlich sorgende, auch geistig verständnisvoll teilnehmende Lebensgefährtin, die der Verlust nun am härtesten traf. —

Von den ersten, bei Raabe & Plothow (Berlin) erschienenen Kompositionen ist nach van Eykens eigener scharfer Selbstkritik hauptsächlich nur ein Terzett für drei Frauenstimmen erwähnenswert: „Gnädig und barmherzig ist der Herr.“ Ferner: Zwei Fugen für Klavier (bei A. Sulzer [Berlin] erschienen); dann op. 6 Drei Lieder, op. 10 Drei Lieder, bei Raabe & Plothow (Berlin); op. 11 Frau Musika, die neuen Fiedellieder von Th. Storm, ein Zyklus von zehn Liedern für Mittelstimme. Letzteres war das erste bedeutende Werk van Eykens, das die Oeffentlichkeit würdigte, er zeigt sich hier auch von der liebenswürdig=heiteren Seite, wie er denn als feinsinniger Lyriker zuerst von Sängern geschätzt wurde. Das Hauptverdienst, ihn weitesten Kreisen bekannt gemacht zu haben, ist in erster Linie **Tilly Koenen** zuzusprechen, der auch einige der größten und schönsten Gesangskompositionen van Eykens zugeeignet sind. — Als op. 13 erschien ein Streichquartett bei Bote & Bock (Berlin), als op. 14 drei Lieder im gleichen Verlag, als op. 15 einige Lieder bei G. Plothow, op. 34 erschien bei Leuckhart (Leipzig) (sechs Lieder), op. 35, Aria für Violine und Piano bei Laudy & Co. (London), die meisten und hervorragendsten Gesangskompositionen aber kamen in jüngster Zeit im Verlag „Dreililien“ (Berlin) heraus. Ohne Opuszahl erschien, auch im Dreililien=Verlag, van Eykens **Hauptwerk**, die Musik zu R. v. Liliencrons „Chorordnung für die evangelische Landeskirche“, ein Riesenwerk im **strengen** Kirchenstil, an dem er **selbst** mit 247 eigenen Sätzen und Bearbeitungen beteiligt ist. — Als unediert nachgelassene Werke existieren aus van Eykens neuerer Schaffensperiode der Psalm 98 für großen Chor und Orchester, mehrere Männerchöre und Lieder, sowie ein Orchesterstück im Charakter einer Serenade, mit dem Titel „Eine Nachtmusik“ — als feines Rankenwerk schlingt sich durch diese Komposition die Melodie des poetischen uralten Studentenliedes „O alte Burschenherrlichkeit“. Die Erstaufführung dieses sicher sehr reizvollen Orchesterstücks sollte Anfang dieses Winters im Wiesbadener Kurhaus in des Komponisten Gegenwart stattfinden.

Bis in seine letzten Tage feilte der emsigschaffende Künstler noch an seiner Harmonielehre, die zu vollenden ihm noch vergönnt war.



Heinrich van Eyken.
Photogr. Ludwig Bab, Berlin=Charlottenburg.

Wie das Leben so vieler, ja wohl der meisten schaffenden Künstler, ist das seinige an Mühe, Sorge und Arbeit reich gewesen. Von Natur schwächlich an Körper, mit außerordentlich empfindsamem Nervensystem begabt, war er oft sehr unfreiwillig am Arbeiten verhindert und mußte von vornherein resigniert auf jedes öffentliche Auftreten verzichten. — Erst in den letzten Jahren ging es ihm wie pekuniär (auch in dieser Beziehung waren ihm schwere Zeiten nicht erspart geblieben), so auch körperlich besser, namentlich genoß er noch die Freude des Erfolgs, des rapiden Aufsteigens und Zunehmens des Interesses weiterer Kreise für seine Werke. Vier Jahre lang (von 1902—1906) wirkte van Eyken auch als Lehrer an der Königl. Hochschule für Musik, indessen legte er diese Tätigkeit infolge von Differenzen in bezug auf Lehrfreiheit mit dem Vorsteher der Kompositionsabteilung, Prof. M. Bruch, nieder. Heinrich van Eyken war durchaus musikalisch=fortschrittlicher Gesinnung und pflegte damit nicht hinter dem Berge zu halten. — Daß ihm auch **dramatische** Begabung eigen war, bewies er in seinen großen Gesangsszenen mit Orchester, wie das wuchtige „Judiths Siegesgesang“, worin er auf Händelschen Bahnen wandelt, ohne deshalb die eigene Individualität aufzugeben, das „Lied der Walküre“ und „Ikarus“.

Gewiß hat die musikalische Welt alle Ursache, van Eykens frühen Tod zu beklagen, denn gerade jetzt, auf der Höhe seiner Entwicklung, wären von ihm sicherlich noch manche bedeutsame Tonschöpfungen zu erwarten gewesen. — — Scheinbar ganz wohl, erfreute er sich mit der Schwester eines Sommeraufenthalts in der Schweiz (Engelberg), von wo er Mitte August mit einer Erkältung nach Berlin zurückkehrte. Es zeigten sich aber bald beängstigende Symptome, wie Anschwellen der Füße, und die Aerzte stellten eine Nierenentzündung fest, die am 28. August sein sanftes Entschlafen herbeiführte. Bei der Beerdigung wurden seine beiden letzten Kompositionen, der Psalm: „Aus der Tiefe ruf' ich zu dir“ und „Recordare Jesu pie“, von einem Schüler mit Begleitung von Prof. Egidi gesungen.

Tony Canstatt (Wiesbaden).

Tolstoi und Tschaikowsky.

Gelegentlich des achtzigsten Geburtstages von Tolstoi, an dem die ganze gebildete Welt einen regen Anteil nahm, erscheint es interessant, auf die erste Begegnung zwischen dem „Apostel von Jasnaja Poljana“ mit seinem größten landsmännischen Musiker Tschaikowsky zurückzugreifen. — Tschaikowsky war von Begeisterung erfüllt für den Dichter von „Krieg und Frieden“, „Anna Karenina“ usw. und verschlang förmlich all seine Werke sofort nach ihrem Erscheinen. Gemäß seiner empfindsamen und phantasiereichen Seele, verehrte Tschaikowsky Tolstoi nicht nur als genialen Menschen, sondern, wie er selbst sagte, als „Halbgott“. Diese Vorstellung konnte sich um so leichter erhalten, als zu damaliger Zeit die Persönlichkeit Tolstois, seine Bilder, sein Privatleben und seine Biographie fast gänzlich unbekannt waren. So blieb er für viele seiner Verehrer lange der geheimnisvolle Zauberer, der von seinem erhabenen Standpunkte nie den Weg in die Alltäglichkeit nahm. Im Jahre 1886 hatte Tschaikowsky in Moskau zuerst die Gelegenheit, ihn persönlich kennen zu lernen.

„Ich hatte das Gefühl,“ schrieb er in sein Tagebuch, „daß dieser große Herzenskünder mit einem Blicke die tiefsten Falten meiner Seele erforscht hatte. Vor ihm schien mir das Verbergen unlauterer Gedanken ganz unmöglich. Ist er gut — und das wird er sein — so muß er auch zart und vorsichtig wie ein Arzt die wunden Stellen behandeln und vermeiden, sie zu reizen. Ist er aber nicht besonders milde, so wird er schlankweg den Finger auf den Ausgangspunkt der Krankheit legen. Ich fürchtete eins wie das andere, aber keins von beiden ist zutage getreten. In seinem Umgang mit Menschen ist Tolstoi so schlicht und harmlos, daß ich sein ‚hellseherisches Talent‘ nicht spürte und er mir keinen absichtlichen Schmerz verursachte, obgleich er einen Versuch, mich zu ergründen, nicht unterlassen hat. Im ganzen sah er in mir kein Objekt für seine Beobachtung, sondern wollte mit mir über Musik plaudern, für die er sich damals grade lebhaft interessierte. Unter anderem neigte er zu einer Ablehnung Beethovens und sprach sogar einen Zweifel über seine Genialität aus. Das war ein Zug, der mir eines großen Mannes unwürdig erschien, denn ein allgemein anerkanntes Genie wegen seines eigenen Unverständnisses

herabsetzen — das pflegen nur beschränkte Leute zu tun." — Da Tolstoi nicht nur über Musik sprechen, sondern auch die neue russische Musik hören wollte, so veranlaßte Tschaikowsky Nikolaus Rubinstein, der zurzeit Direktor des Moskauer Konservatoriums war, dort einen besonderen Musikabend zu Ehren des hohen Gastes zu veranstalten. Unter anderem stand auf dem Programm Tschaikowskys D dur-Quartett, und bei seinen Tönen ward Tolstoi zu Tränen gerührt. „Diese Tatsache machte mich so stolz und glücklich in meinem schaffensfreudigen Selbstbewußtsein, wie nichts zuvor," sagte Tschaikowsky. Bald nachdem Tolstoi heimgekehrt war, schrieb er ihm folgenden Brief:

„Ich sende Ihnen, teurer Peter Iljitsch, Lieder, die in Ihrer Hand ein Schatz werden können. Aber um Gotteswillen bearbeiten Sie sie im Geiste von Mozart-Haydn und nicht in dem von Beethoven-Schumann-Berlioz — geräuschvoll, gesucht und unnatürlich. Ich habe Ihnen gar nicht das gesagt, was ich wollte, aber mein letzter Aufenthalt in Moskau wird mir unvergeßlich bleiben, denn noch nie wurde ich so reich belohnt für meine literarische Arbeit, wie an jenem wunderbaren Abend. Auch dem liebenswürdigen Rubinstein habe ich zu danken. All diese Helden der höchsten Kunst in der Welt, die da an dem Feste teilnahmen, haben auf mich den reinsten und feierlichsten Eindruck gemacht. Und was mit mir in jenem runden Saale vorging, daran kann ich nicht ohne Ergriffenheit denken. Ihre Werke werde ich durchsehen, und ob Sie mein Urteil hören wollen oder nicht, ich werde es offen sagen, weil ich Ihr Talent so lieb gewonnen habe. Leben Sie wohl. Ich drücke Ihre Hand. Ihr Tolstoi."

Tschaikowsky dankte hierauf für all die Anerkennung, sagte aber unumwunden, daß die eingesandten Gedichte eine gewisse gezwungene Heiterkeit verraten und sich zur Vertonung russischer Lieder nicht eignen. Damit schließen die persönlichen Beziehungen zwischen den beiden hervorragenden Männern und zwar vornehmlich deshalb, weil Tschaikowsky es unangenehm empfand, daß der „Beherrscher der Seele", der die flammendste Begeisterung entfesselte, auch „gewöhnliche Dinge" und selbst solche, die eines „Genies" unwürdig sind, sagen konnte. Von weitem wollte Tschaikowsky nach wie vor den Kultus seiner Tolstoi-Verehrung weiter treiben, damit er vor jeder Verminderung bewahrt bleibe. In einem seiner Tagebuchblätter bedauert Tschaikowsky noch, daß der „Künstler Tolstoi zum Moralisten geworden sei, der in der Sphäre der Fragen über Gott, Religion und Daseinsbestimmungen aufgehe, und statt eines Halbgottes zu einem Kämpfer geworden sei."

Marie Bezmertny.

Die Münchner Festspiele 1908.

Von Dr. **Max Mahler** (München).

Wie alljährlich begannen auch diesmal wieder die Münchner Sommerfestspiele mit der Wiedergabe einer Reihe Mozartscher Werke. Hermann Levi war es bekanntlich, der im Verein mit Possart zunächst durch eine sorgfältige Revidierung der Textbücher, und sodann namentlich durch die Wiederherstellung der Sekko-Rezitative die Schätze dieser wundervollen Partituren in ihrer ganzen reinen Schönheit erschloß. Mottl hat unterdessen das Erbe Levis aufs treulichste verwaltet und so bilden denn diese Mozart-Aufführungen, für die ein geeigneterer Rahmen als das Rokoko-Schmuckkästlein des Residenztheaters kaum denkbar wäre, mit ihrer feinsinnigen, durch die Vorteile der Lautenschlägerschen Drehbühne wirksamst unterstützten Inszenierung nicht nur eine große äußere Sehenswürdigkeit, sondern infolge der Delikatesse, wozu sich hier Gesamtdarstellung und Einzelleistungen vereinigen, einen künstlerischen Genuß von intimstem Reize. Nicht unwesentlich trägt hierzu auch die Anwendung des vernünftigen Prinzips bei, mit der Heranziehung auswärtiger Gäste nach Möglichkeit zu sparen. Zu den schon in den Vorjahren gebrachten Opern „Figaros Hochzeit", „Don Giovanni", „Cosi fan tutte" kam in diesem Jahre endlich wieder die reizende, von den deutschen Bühnen leider viel zu wenig gewürdigte „Entführung aus dem Serail". Hier, wie in „Figaros Hochzeit" wurde der leichtflüssige Ton des musikalischen Lustspiels in glücklichster Weise festgehalten, und in der Beherrschung der Rezitative zeigte sich bei den meisten Sängern ein erfreuliches Stilgefühl. So kamen denn, selbst wenn man an den Einzelleistungen hier und dort Ausstellungen zu machen hatte, Aufführungen heraus, die das „dramma giocoso" Mozarts in seinem ganzen sonnigen Humor leuchten ließen. Was die Solokräfte anlangt, so muß ich mich darauf beschränken, einzelnes hervorzuheben. In erster Linie sei der bedeutenden Leistung Feinhalsens gedacht. Erstaunlich, wie dieser Sänger der schweren wuchtigen Akzente nicht nur den vornehmen, chevaleresken Almaviva meistert, sondern auch ein in allen Farben südlicher Leidenschaft schillerndes Bild Don Giovannis zeichnet. Aus dem fein abgetönten Figaro-Ensemble ragten noch besonders hervor Hermine Bosettis muntere Susanne und Fräulein Fays gesangssichere Gräfin, während allerdings Gillmanns Figaro etwas zu massiv wirkte. Als besonders prächtige Type sei der ungemein charakteristische Leporello des Herrn Geis erwähnt. In „Cosi fan tutte" entzückte Fräulein Hempel durch ihre silberhelle Stimme. Im übrigen weiß man ja, mit welch hingebender Liebe Felix Mottl den Salzburger Meister interpretiert, sein kleines Mozart-Orchester spielte mit zartester Nuancierung.

Von Mozart nun zu Wagner! Wenn eine Stadt, abgesehen von Bayreuth, auf eine gewisse Wagner-Tradition blicken kann, so ist dies sicherlich München. In diesem Jahre bildeten neben dem „Ring" noch „Tristan", „Tannhäuser" und „Meistersinger" das Programm. Wenn nun auch diesen insgesamt zwanzig Aufführungen nicht durchweg der Glanz der Festspielsonne scheinen wollte, so hatte man doch zum Teil wahrhaft große Eindrücke. Als eine in ihrer Hinsicht überragende Leistung muß die Wiedergabe des „Tristan" bezeichnet werden, die in ihrer Art schlechthin zum Erlebnis wurde. Was der Meister in diesem in der ganzen Weltliteratur wohl einzig dastehenden hohen Lied der Liebe in schmerzlichstem Selbsterleben niedergelegt hat, wie wunderbar hat Mottl diesen hehren Sang erklingen lassen! Freilich waren hierzu auch durch die außerordentliche Leistungsfähigkeit des auf 120 Künstler verstärkten Münchner Hoforchesters sowie durch ein auserlesenes Solisten-Ensemble die Voraussetzungen in seltener Weise erfüllt. Ernst Kraus sang den „Helde ohne gleiche" mit der ganzen Gewalt seiner imponierenden Persönlichkeit und in Zdenka Faßbender stand ihm eine, namentlich in den Trotzszenen des ersten Aktes ebenbürtige Isolde gegenüber. Wundervoll sang Frau Preuße-Matzenauer als Brangäne von der Warte aus den Wachtgesang in die schwüle Sommernacht des zweiten Aktes und Bender wußte die Klage „des müden Königs" Marke zu erschütternder Wirkung zu bringen. Besonders soll auch noch erwähnt sein, daß die für das Verständnis des Dramas nicht unwichtige Partie des Melot (Brodersen) durch die Besetzung mit einer ersten Kraft nunmehr endlich in das rechte Licht gesetzt erschien. Die ganze Größe des Werkes konnte diesmal innerhalb eines, von Willy Wirk und Maschineriedirektor Klein aufs verständnisvollste besorgten neuen szenischen Rahmens erstehen. So wurde in der zweiten Szene des ersten Aktes durch eine Vereinfachung des Schiffsverdecks unter Weglassung des Mastbaumes die Person Tristans mehr in den Vordergrund gerückt, was sich natürlich auch in akustischer Hinsicht sehr gut bewährte. Das Problem der Landung am Schluß des ersten Aktes, die früher durch das Einschieben einer Wandeldekoration angedeutet wurde, ist dagegen immer noch nicht gelöst. Anderseits war es ein höchst glücklicher Gedanke, in dem Bilde des zweiten Aktes den grellen Schein der Fackel an markanter Stelle fast mitten in die Szene zu werfen und so das nachtfeindliche Element symbolisch hervortreten zu lassen. Neu war auch, daß der Prospekt des zweiten Aktes insoferne von der üblichen Gartendekoration abwich, als er den Ausblick auf das mitternächtige Meer zeigt, was zwar von Wagner nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist, sonst aber durchaus nicht unmotivierbar erscheint.

Etwas weniger reich an gewaltigen Eindrücken waren die von Röhr geleiteten „Tannhäuser"-Aufführungen, die sich, gleich den unter Fischer stehenden „Meistersingern" im allgemeinen nicht sehr beträchtlich über das Niveau guter Repertoire-Aufführungen erhoben. Einige Rollenbesetzungen müssen entschiedenes Kopfschütteln hervorrufen; wie konnte man z. B. Fräulein Fay, die an anderer Stelle so Treffliches leistet, das Evchen anvertrauen, für dessen spezifisches Wesen der Sängerin offenbar das richtige Empfinden fehlt? Noch viel weniger festspielreif waren die Leistungen des Herrn Schreiner, der schon als Biterolf, noch viel mehr aber als Alberich im letzten „Ring" entschieden „fehl am Ort" war. Die Venus der Frau Burk-Berger, so gute Momente sie auch im einzelnen hatte, vermochte die große Linie dramatischen Gestaltens in der Szene mit Tannhäuser nicht festzuhalten. Hingegen hat Fräulein Morena als Elisabeth dank ihrer ungemein seelenvollen Darstellung eine mächtige Ergriffenheit ausgelöst. Als Tannhäuser und Walter Stolzing rief der junge Karlsruher Tenor Tänzler durch seine schönen Stimmittel berechtigtes Aufsehen hervor. Im übrigen seien aus dem Meistersinger-Ensemble Feinhalsens gemüt- und humorvoller Hans Sachs, und der köstliche, von jeder Uebertreibung freie Beckmesser des Herrn Geis besonders genannt.

Den Kern der Festspiele bildeten die drei „Ring"-Aufführungen. Ob es nicht ein bißchen zu viel des Guten ist, dies gewaltige Werk in so kurzer Zeit dreimal aufzuführen? Notgedrungen muß doch die Frische und Unmittelbarkeit des Eindruckes bei so häufiger Wiederholung etwas leiden. Eines muß man diesen Münchner Aufführungen unbedingt lassen: die in mancher Beziehung von Erfolg gekrönte Bemühung, das für die Gesamtwirkung so wichtige äußere Gewand des „Rings" im Geiste des Meisters stets mehr und mehr zu vervollkommnen. So wird denn die erste Szene im „Rheingold" mit ihrem wogenden grünen Schwall, den behenden Bewegungen der Rheintöchter, der prachtvollen Spiegelung des Goldes in der Flut an glaubhafter Realistik kaum zu überbieten sein. Weniger glücklich erscheint immer noch der Ausblick auf die Burg Walhall und auch für das Beschreiten der Regenbogenbrücke durch die Götter sollte doch endlich der rechte Weg gefunden werden können.

Das Problem des Walkürenrittes versuchte Maschineriedirektor Klein dadurch zu lösen, daß er über den bewölkten Himmel in hellen Schein getauchte Silhouetten jagen läßt; ich muß gestehen, daß dies nicht recht illusionsfördernd wirkt angesichts der Vorschrift Wagners, daß die Walküren in einem blitzerglänzenden Wolkenzug mit den erschlagenen Helden im Sattel erscheinen sollen. Dagegen ist die Feuerdurchschreitung im „Siegfried" in einer Weise verwirklicht, die selbst von Bayreuth nicht übertroffen wird, während das Schlußbild der „Götterdämmerung" die hier, hinsichtlich des Brandes

von Walhall allerdings nicht völlig geklärten Absichten Wagners nicht entsprechend zu realisieren vermag. Was die solistischen Leistungen anlangt, gab es neben Hervorragendem zum Teil auch weniger Erfreuliches. So zeigte zum Beispiel Knote, der zweimal den Siegfried und einmal den Siegmund sang, wenn er auch auf der anderen Seite wieder durch seinen stimmlichen Glanz versöhnte, zuweilen die bedenklichsten rhythmischen Willkürlichkeiten. Prachtvoll sangen Fräulein Faßbender und Frau Plaichinger die Brünnhilde, wie denn auch Fräulein Morenas Sieglinde wiederum von innerlichster Wirkung war. Feinhals und Whitehill alternierten in der Partie des Wotan, ersterer entschieden an Größe des Ausdrucks überlegen. Frau Preuße-Matzenauer, die auch die Fricka sang, gestaltete die Erzählung der Waltraute in einer Art, die fast eine Schumann-Heink vergessen machte. Vorbildlich ist der klassische Loge Briesemeisters, der ja auch zu den Getreuen Bayreuths zählt, ebenso ist das Nibelungenpaar Alberich-Zador und Mime-Breuer an Schärfe der Charakteristik kaum zu überbieten. Einen Punkt, worin Bayreuth zurzeit unerreicht dasteht, bilden die Leistungen der Chöre und Massenszenen; hier gilt es für München, eine feinere Abtönung der klanglichen Wirkungen zu erzielen und anderseits in der Darstellung der Ensembleszenen noch mehr zu individualisieren. Der Bericht über diese Aufführungen kann nicht abgeschlossen werden, ohne daß noch einmal im besonderen des Mannes gedacht sei, der als die Seele des Ganzen alles in den Bann seiner überragenden Persönlichkeit zieht: Felix Mottl! So oft er am Dirigentenpulte erscheint, verspürt man seines Geistes einen Hauch und das reproduzierte Werk wird zum inneren Erlebnis. So vermochten denn die diesjährigen Münchner Festspiele, wenn sie auch noch manchen Wunsch unbefriedigt ließen, dennoch im wesentlichen den Festspielgedanken des Meisters in würdiger Weise zur Durchführung zu bringen.

Neuere Violin-Literatur.

Besprochen von **Alexander Eisenmann** (Stuttgart).

II. Musikalisches.

Nicht zu anspruchsvoll, was die Voraussetzung wissenschaftlicher Fachkenntnisse beim Geiger betrifft, kann Goby Eberhardts „Mein System des Uebens" genannt werden, ein beachtenswertes Werk für jeden Geiger (Dresden 1907, Verlag von Kühtmann, Preis 5 Mk., in Leinen gbd. 7 Mk.).

Auch das Ueben nach der hier gezeigten Methode kann in zweck- und geistloses Griffeklopfen ausarten, doch muß es wohl, richtig angewandt, zu günstigen Resultaten führen, wenn wir auch nicht so weit gehen wollen, dieses System, wie es von Eberhardt selbst geschieht, als „das enthüllte Geheimnis Paganinis" zu bezeichnen. Eberhardt gibt stumme und hörbare Uebungen. Es sind Streck-, Spann- oder Klopfübungen, dann solche zum Fixieren von Akkorden, zur Beweglichkeit des Daumens (für den Lagenwechsel sehr wichtig) usw., jeweils mit besonderen Vorschriften für die Ausführung versehen. Durch Griffübungen in der angedeuteten Weise (z. B. leichter Druck, fester Druck) wird das Tastgefühl geschärft und zugleich Beweglichkeit und Kraft erlangt. Tägliches Ueben nach dem Eberhardtschen System kann dem Geiger viele Zeit ersparen, nicht nur dem Anfänger, sondern auch dem vorgerückten Geiger, der sich seine Technik erhalten oder noch weiter ausbilden will. Mit Eberhardts Uebungssystem sind wir schon bei Werken instruktiver Art angelangt, doch sei bemerkt, daß Eberhardts Werk keine Etüden oder Uebungsstücke, sondern nur die Urelemente, Griffe ohne weiteren Zusammenhang oder Verbindung enthält. Gleichzeitig erschienen zwei neue Violinmethoden nebst einer Anzahl von Etüdenheften.

An Heinrich Dessauers Universalviolinschule, die bei C. F. Schmidt in Heilbronn erschienen ist (fünf Hefte à 1 Mk., alle zusammen 3 Mk. n., Text deutsch, englisch und französisch), ist die praktische Stoffeinteilung, die Wahl des Uebungsstoffs und die Uebersichtlichkeit zu loben. Die Uebungsstücke selbst sind zumeist älteren oder neueren Violinwerken entnommen, doch muß zugestanden werden, daß der Verfasser hierbei mit pädagogischem Geschick zu Werke gegangen ist, sich nicht vom Zufall leiten ließ, sondern sorgfältige Auswahl vorgenommen hat. Nicht ganz dasselbe möchte ich in bezug auf die Violinschule von Jos. Wolf (Verlag von Otto Kreyer, Krefeld, Preis 3 Mk. n., oder in 5 einzelnen Heften à 1 Mk. zu haben) behaupten. Wolf bevorzugt mit Absicht das Volkslied, indem er davon ausgeht, daß die Uebungen dem Schüler „bekannt sein müssen". Hiegegen ließen sich berechtigte Einwände machen, doch lassen sich Vorzüge und Nachteile einer solchen Methode immerhin gegenseitig abwägen. Für und Wider können gewichtige Gründe angegeben werden, ein unkünstlerisches Verfahren ist es aber, die Oberstimme klassischer Kammermusikstücke (Klaviersonaten, Streichtrios von Mozart, Beethoven 2c.) als Uebungsstoff in eine Violinschule aufzunehmen, was der Verfasser mehrere Male tut.

Damit läßt sich gar nichts anfangen, ebenso könnte man eine Bachsche Fuge für vier reale Stimmen als einstimmiges Stück bearbeiten. Hier wie dort sind aber selbständige Stimmen, zu denen nichts hinzugetan und von denen nichts hinweggenommen werden kann. Anschaulich ist bei Wolf die graphische Abbildung der Fingerstellung auf den verschiedenen Saiten; in Präparanden- und Lehrerbildungsanstalten dürfte diese „neue Methode" mit Erfolg benützt werden.

Aus eingesandten Etüdenwerken seien herausgegriffen: Elementaretüden von Lohmer (Düsseldorf, Verlag von Schwann, 1.20 Mk.), 1. Lage leichter Grad, die 52 Uebungen für zwei Violinen von Hochberger op. 58 (2 Hefte à 3 Mk., Leuckart) gleichfalls 1. Lage, mittelschweren Grades. Für die höhere Ausbildung kommen in Betracht die Kreutzer-Etüden, deren hoher pädagogischer Wert nicht erst gerühmt zu werden braucht. Aus Breitkopf-Härtelschem Verlag liegen sie in zwei Ausgaben vor, die beide Henri Petri besorgt hat, die eine zu 1 Mk., außer dem Notentext, mit wenig Anmerkungen, die andere zu 3 Mk., mit mannigfachen Erläuterungen bezw. bei Strichnoten auch mit Erweiterungen versehen.

Bei Brockhaus sind ferner erschienen sechs Etüden von Vieuxtemps (Preis 2.40 Mk.), herausgegeben von H. Becker. An musikalischem Wert, auch an Schwierigkeit werden sie von des Verfassers bekannten Konzertetüden op. 16 wesentlich übertroffen, doch dürfen auch diese nachgelassenen, hiermit erstmals erscheinenden Etüden des berühmten Geigers als wertvoll in ihrer Art gelten. Die Fingerbezeichnung hätte dafür, daß diese Etüden namentlich von Schülern in die Hand genommen werden, gleichmäßiger und sorgfältiger ausgeführt werden sollen. Studien beträchtlich schwierigen Grades sind die „Spezial-Tonleiter-Studien" (vier Hefte à 3 Mk., resp. 2 Mk.) von Ferdinand Carri, die Breitkopf & Härtel verlegen. Carri gibt stellenweise verschiedene Fingersätze zum Einüben an. Dieses einfache Mittel zur Erlangung von Fingergewandtheit und namentlich zur Erlangung von Fertigkeit im Vomblattlesen sollte jeder Geiger, namentlich der zukünftige Orchesterspieler, gebrauchen. Er wird überrascht sein, wie er bald Schwierigkeiten lösen kann, die ihm vordem kaum überwindbar schienen. Das Ueben immer mit einem und demselben schematischen Fingersatze macht unsicher vor neuen Aufgaben und führt zu pedantischer Spielweise, die ebenso zu verwerfen ist, wie eine regellose Spielart, bei der von Methodik des Fingersatzes nichts bemerkt werden kann.

Durchblättert man endlich die Reihe der neueren Vortragsstücke, die dem Violinisten angeboten werden, so kann man sich eines Seufzers nicht erwehren. Welch große Produktion und doch wie wenig Brauchbares darunter! Am schwierigsten scheint es, Stücke leichten und leichtesten Grades zu bekommen, welche die richtige Kost für die Jugend bilden. Lange kann man suchen, bis man auf passende Stücke stößt, gar zu vieles ist Dutzendware nichtssagender Art, wie man sie, wenn man wollte, jederzeit aus dem Aermel schütteln könnte. Ja, es ist schwer, den richtigen Ton für Kinder zu treffen, dabei violinpädagogische Rücksichten nicht außer acht zu lassen und mit all den hunderterlei Beschränkungen, die sich dann für den Komponisten ergeben, über die Alltagssphäre sich hinauszuerheben. Es gibt wohl gute Stücke, aber sie sind spärlich gesät, und das Bedürfnis nach weiterem Stoff ist auf diesem Gebiet unleugbar vorhanden. Kleine melodische Stücke einfachster Art (im Umfange von fünf Tönen), hübsch in der Erfindung, bietet Goby Eberhardt. Der Titel der Sammlung lautet: Kleine Melodien für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Verlag von O. Junne in Leipzig (1. Heft 2 Mk., 2. Heft 2.50 Mk.). Ernst Schmidt ist mit seinen 12 Melodien op. 19 zu nennen, einfache, nette Stückchen (jede Nummer 75 Pf., bei Schott erschienen), teilweise vielleicht etwas spröd in der Melodik, aber in der Mehrzahl doch geeignet, sich dauernde Wertschätzung zu erwerben. Die Fleurs Musicales von Henri van Gael (à 1.20 Mk., Leipzig, Junne, Brüssel, Schott) sind noch melodiöser wie die ebengenannten, verlangen aber zur Ausführung trotz der geringen technischen Ansprüche einen gewissen Charme im Vortrag, mit dem unsere ganz jugendlichen Spieler nicht gerade immer zu glänzen vermögen. Arthur Seybold sei mit 3 Stückchen, op. 120, hier genannt, gleich dem op. 91 von Gruß (einer „Schülersuite"), ebenfalls nur in der Griffweite der ersten Lage gehalten (verlegt bei Heinrichshofen in Magdeburg). Auf der Stufe mittlerer Schwierigkeit bewegen sich die im vierten Bande der „Morceaux celèbres" enthaltenen Stücke, eine Auswahl klassischer und moderner Stücke, mit denen der Bosworthsche Verlag aufwartet. Der Preis von 6 Mk. für die fein gebundene Sammlung ist in Anbetracht des reichen Inhalts — es mögen an 40 Nummern sein — und der sorgfältig durchgeführten Bezeichnungen nur gering zu nennen.

Salonstücke feinen, aber auch schwierigen Genres sind die bei Zimmermann herausgekommenen Violinstücke von Tor Aulin (4 Stücke op. 16, à 2 Mk. resp. 2.50 Mk.). Wer sie in die Hand nimmt, muß ein fertiger Geiger sein, oder er wird sie unbefriedigt wieder weglegen, was namentlich von Nummer 2 und 4, Impromptu und Etüde, zu gelten hat. Dem Impromptu, ein nur durch einen kurzen kantabilen Satz unterbrochenes Perpetuum mobile, möchte ich den Vorzugsplatz unter den vier Arbeiten einräumen, es wird wohl bald im Konzertsaal eine gern gehörte Nummer werden. Meister Ondříček läßt bei Breitkopf eine böhmische Rhapsodie erscheinen (op. 21, 4 Mk.), offenbar über böhmische Nationalmelodien geschrieben, technisch raffiniert gesetzt, aber doch ein gutes solides Stück, was die rein kompositorische Arbeit anbelangt, ein Vorzug, der sich nicht jedem Virtuosenstücke schlechtweg nachsagen läßt. So hat Pablo de Sarasate uns eine neue Jota de Pablo geschenkt (op. 52, Preis 3 Mk., Verlag von Zimmermann), die mit jenem göttlichen Leichtsinn hingeworfen ist, der für die meisten Stücke des gefeierten Geigers kenn-

zeichnend ist. Solche Stücke muß man Ihn spielen hören, mit seinem süßen Ton auf seiner süßen Geige und dabei die Augen schließen. Andere bringen es kaum fertig, greifen die Sache zumeist zu derb und solide an. Paganini-Spieler seien zum Schluß noch auf eine Kadenz zum ersten (Es dur-)Violinkonzert Paganinis aufmerksam gemacht. Sie stammt von Arthur Hartmann und ist in die Edition Hansen aufgenommen. Wohl dem, der sie mit der nötigen Bravour spielen kann, er gehört zu den Auserwählten unter den Berufenen. **Alexander Eisenmann.**

Musikantenfahrten.

Erinnerungen an die Konzertreise des „Berliner Philharmonischen Orchesters" mit Richard Strauß durch Deutschland, Frankreich, Spanien, Portugal, die Schweiz.

Sie wünschen einen musikalisch-feuilletonistischen Bericht über unsere diesjährige Konzerttournee, verehrte Redaktion, und doch ist manches schon bei dem Nomadenleben, das unser Orchester zeitweilig zu führen gezwungen ist, aus dem Gedächtnisse verwischt. Zum Glück aber sind es vorwiegend die unliebsamen Erfahrungen, die man vergißt, wogegen die interessanteren und wertvolleren uns länger beschäftigen. Und so will ich es denn versuchen, Ihren Lesern in knappen Umrissen ein Bild der musikalischen Fahrt zu entwerfen, wobei es mir gestattet sei, auch einige wenige Züge aus dem Leben des „Musikanten" auf der Reise hinzuzufügen, welche Eindrücke uns beherrschen und wie sich unsere Fahrt gestaltete. Das wird vielleicht um so mehr auf freundliches Interesse stoßen, als ja dem Publikum die Leistungen unserer Orchestermusiker Gott sei Dank bekannt sind, wogegen es „aus unserem Leben" recht wenig weiß. Jedenfalls werden die paar kleinen eingestreuten Episoden dartun, daß Fröhlichkeit und Humor auch im Herzen des deutschen Musikers wahnen, die ihm über manche Misere seiner Stellung hinweghelfen. —

Nicht Wochen, Monate, fast die Arbeit eines Jahres gehören dazu, um alle Hindernisse zu beseitigen, die sich einem Unternehmen wie der Reise des Philharmonischen Orchesters entgegenstellen. Erst nachdem durch langwierige Verhandlungen die Route festgelegt ist, kann mit der praktischen Arbeit, den Proben, angefangen werden, und hier bereitet uns Dr. Richard Strauß, dessen bereitwillige Uebernahme der musikalischen Führung bei seiner intimen Bekanntschaft mit dem Orchester ein gutes Omen bedeutet, die erste aber auch einzige Enttäuschung: die erwartete Anzahl der Proben verdoppelt sich, als sei Strauß vom Probierteufel geritten, und das Reiserepertoire wurde, im Gegensatz zu früheren Gepflogenheiten, so lang wie die Gesichter der Kollegen. Später aber waren wir Dr. Strauß von Herzen hierfür dankbar, denn nur in Paris rief er noch einmal seine Mannen zu einer kurzen Sitz- und Akustikprobe zusammen, und durch die reiche Abwechslung des Programms wurde die sonst unausbleibliche Abspannung, hervorgerufen durch tägliches Wiederholen derselben Musik-

Richard Strauß in Oporto.

stücke, vermieden. Eine kleine Anekdote sei hier erwähnt. Einem während der Proben in Berlin solchermaßen ermüdeten Fagottisten rief Strauß zu: „Piano, wir sind hier nicht in Graz." Zur Erklärung erzählte er, daß Dr. Muck auf einem Musikfeste in Graz gleichfalls das Fagott um piano ersucht hatte, und zur Antwort bekam: „Wann i an Piano hätt', säß' i net in Graz." — Nach all dem Wirrwarr des Abschiedes fühlt man sich erst wohl, wenn der Zug die Bahnhofhalle verläßt, und man sicher ist, daß kein „teures Haupt" fehlt. Sind die diversen Familienabschiede auch schwer — denn mit Schaudern und Grauen sehen die getreuen Penelopen ihre Odysseus den

Richard Strauß und Bernhard Stavenhagen in Genf.

abgrundtiefen Gefahren und Versuchungen des Pariser und Madrider Pflasters entgegeneilen —, nach der Berliner Saisonkampagne und dem ewigen Kreislauf: Philharmonie, Beethoven-Saal, Singakademie ist ein tüchtiges Durchschütteln auf der Bahn schon eine Erholung. — —

Ich lasse zunächst ein Verzeichnis der unterwegs gespielten Musikstücke folgen. Mozart: Symphonie C dur. Haydn: Symphonie D dur. Beethoven: Symphonie Nr. 8 F dur, Nr. 5 c moll, Nr. 3 Eroica, Nr. 7 A dur, Leonoren-Ouvertüre III, Violinkonzert (Witek). Weber: Oberon-Ouvertüre. Berlioz: Ouvertüren zu König Lear und Benvenuto Cellini. Liszt: Les Préludes. Ungarische Rhapsodie Nr. 1. Wagner: Ouvertüren zu Tannhäuser, Holländer; Meistersinger- und Lohengrin-Vorspiel. Bacchanal aus dem Tannhäuser. Karfreitagszauber. Vorspiel und Liebestod aus Tristan und Isolde. R. Strauß: Don Juan; Tod und Verklärung; Till Eulenspiegels lustige Streiche. —

Hannover und Düsseldorf sind alte Schlachtfelder, wo schon mancher Sieg erfochten wurde, und wenn in letzterer Stadt von der städtischen Musikverwaltung und der Leitung der Konzerte auch das Kriegsbeil ausgegraben war, so kam das uns zugute, und ostentativ füllten die guten Düsseldorfer den Saal bis auf den letzten Platz. Nicht ohne Hindernisse wird dagegen die Grenze genommen. Die Korpulenz eines der Herren erregt die Neugierde der Zollbeamten, und es werden einige hundert Zigarillos zutage gefördert, wofür der Aermste 50 Fr. entrichten muß. Die Herren Beamten schieben sich die gepfändeten Objekte zwischen die Zähne und grinsen; die Herren Kollegen, die glücklicher waren (denn schmuggeln tut ja doch jeder), empfinden die Wahrheit des Sprichwortes: Schadenfreude ist die reinste Freude. Nur einer von ihnen hilft dem Defraudanten trauern: er hat auf der letzten Station seine wohlgespickte Börse auf dem Büfett des Wartesaals liegen lassen! Durch erfreuliche Ehrlichkeit erhielt er sie aber in Paris unversehrt zurück.

Die Fahrt geht schnell vorüber, denn „die Grünen", die ihre erste Orchesterfahrt machen, müssen von den Veteranen instruiert werden und sind äußerst wißbegierig, besonders was Paris anbetrifft. Dort steht viel für das Orchester auf dem Spiel. Unfreundlich empfängt uns in der französischen Hauptstadt der Himmel mit Regen und kaltem Wind; und unter solchen Umständen ist es selbst hier ungemütlich. Der „Erfahrene" überläßt daher die Stadt den Neulingen, er bleibt im Hotel und braut sich seinen Grog. Diesesmal spielen wir nicht im nach Pferden 2c. duftenden Cirque d'hiver, sondern im Châtelet. Ueber die Erfolge hat in eingehender Weise Lalo im „Temps" berichtet. Er geht bei dem Vergleich zwischen uns und den französischen Orchestern mit letzteren unbarmherzig ins Gericht. Ueber die Vorzüge des deutschen Blechs ist kein Wort zu verlieren, unsere Streicher spielen künstlerisch wie Musiker, die französischen dagegen wie Virtuosen mit Zehnzentimeter-Bogen, ohne Verve, und die ehemals so berühmten Pariser Holzbläser sind längst von den unsern überflügelt. Da der Temps ein vornehmes Blatt und Lalo ein ebensolcher Kritiker, ist uns die äußerst günstige Besprechung von großem Nutzen; eine gegenteilige hätte, durch den Draht vorausgetragen, uns eine recht kühle Aufnahme in Madrid und Lissabon bereiten können. Wenn die französische Kritik sich mit Straußens Auffassung und Wiedergabe Wagners und Beethovens auseinandersetzt, so ist das wohl so zu be-

werten, daß Strauß, im Gegensatz zu Nikisch und anderen Interpreten unserer Großen, häufig harte Konturen zeichnet und scharfe Gegensätze bevorzugt, was die welschen Ohren als etwas Ungewohntes befremdet.

Ein ausverkauftes Haus in Bordeaux war die erste Frucht der guten Pariser Kritiken; im übrigen schneidet die Stadt nicht so günstig bei unsern Kollegen ab, denn Diner und Wein in dem durch seinen kulinarischen Höhepunkt berühmten Chapon fin sind dem, was bei unserem ersten Besuch geboten wurde, nicht ebenbürtig, doch wurde zum Nachtisch noch ein Tropfen serviert, bei dessen Erinnerung uns noch heute eine Sehnsuchtszähre in die Augen quillt, und damit sei auch die infame Ziegenhirten-Flötendudelei verziehen, womit einem an jeder Straßenecke aufgewartet wird. — Bequem fährt sich's gerade nicht in den französischen Wagen; gegen die Torturen, die wir 1901 in der ersten Klasse der spanischen Wagen auszustehen hatten, allerdings noch wonnevoll. Wie angenehm werden wir jedoch an der Grenze überrascht durch die Metamorphose, die die spanische Eisenbahn durchgemacht hat. Da ist nichts mehr zu finden von den mit Chausseesteinen gefüllten Sitzkissen und den harten Wänden. Die weiche Polsterung geht bis zu angemessener Höhe, die Kuppelung schließt, was früher offenbar nicht zu erreichen war, so daß man stets wie auf einem Knüppeldamm geschüttelt wurde. Dabei herrscht ziemliche Pünktlichkeit in der Ankunftszeit, während früher 2—3stündige Verspätungen an der Tagesordnung waren. So wird uns die herrliche Fahrt durch die Pyrenäen, häufig unterbrochen durch den Blick auf die tiefblaue biskayische See, zum großen Genuß.

Wie Madrid eigentlich dahin kommt, wo es liegt, darüber hat sich schon mancher den Kopf zerbrochen. Inmitten einer ziemlich baumlosen Hochebene, ohne größere Flußverbindung — denn der Manzanares ist ein Bächlein — erhebt sich diese durchaus moderne und vornehme Großstadt. Alle Lebensmittel müssen, weil die Umgebung ziemlich unfruchtbar, aus weitester Ferne herbeigeschafft werden, und dadurch wird Spaniens Hauptstadt zu einem enorm teuren Pflaster, nicht zum Vorteile unserer Geldbeutel. Bis hier kann man sich noch mit der französischen Sprache durchhelfen, nun aber heißt es bis Barcelona zur Pantomime greifen, was oft zu drolligen Verwechslungen Veranlassung wird. In liebenswürdigster Weise leiht uns der Vertreter des „Berliner Tageblatt", der uns im Grand Hotel erwartet, seinen Beistand.

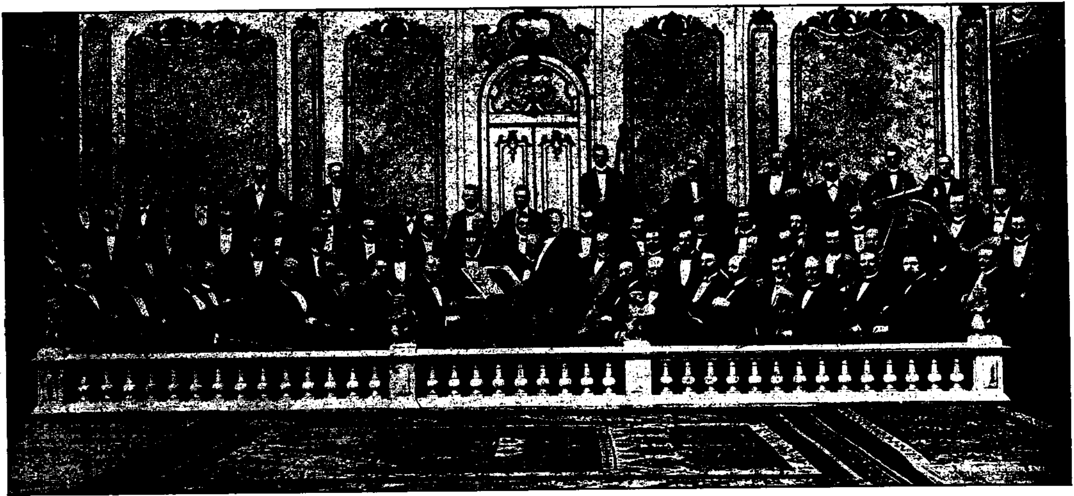
Der Anblick des fünfrangigen, bis auf den letzten Platz gefüllten Théâtre Royal ist wirklich imposant. Alle Besucher sind in Gesellschaftstoilette erschienen. Wir haben so ziemlich alle Großstädte des Kontinents besucht und manche Elite-Versammlung gesehen, aber nur bei der Krönung des Zaren in Moskau (in der deutschen Botschaft) habe ich einen größeren Luxus in Toiletten und Brillanten beobachtet. Selbst Paris tritt in den Schatten, wie ich überhaupt stets beim Anblick einer vornehmen Pariserin das Gefühl nicht los werden kann, daß sie, in großer Toilette, herzlich extravagant aussieht, wo nicht gar ein ganz klein wenig die Karikatur streift. Die Madriderin hingegen geht im Punkt des Geschmacks mit einer erstaunlichen Sicherheit auf ihre körperlichen Vorzüge ein. Selbst ein etwas pietistisch veranlagter jugendlicher Kollege summte beim Anblick von so viel Frauenschönheit den bekannten Choralvers vor sich hin:

„Herzlich tut mich verlangen —"

Ich glaube, er hat uns allen aus dem Herzen gesummt. — — —

Der Beifall, an dem sich der König an zwei Abenden lebhaft beteiligte, wächst, wenn dies noch möglich ist, mit jedem Konzert, und Richard Strauß teilt den Erfolg ehrlich mit dem Orchester. — Der letzte Tag in Madrid ist ein Sonntag und Ruhetag. Wir benutzen ihn, um einige lieblich bescheidene Punkte an den Ufern des Manzanares wieder aufzusuchen (wobei uns Jensens bekanntes Lied einfällt) und mittags dem Aufziehen der Wache im Schloßhofe beizuwohnen. Ein hübsches Schauspiel, wobei sich das spanische Militär sehr vorteilhaft präsentiert. Es macht einen ungleich besseren Eindruck durch seine Haltung und die geschmackvollen sauberen Uniformen, als der saloppe Pariser piou-piou im fadenscheinigen grauen Mantel. Zum Schluß noch einen Blick durch die Kolonnaden des Schlosses auf die wundervolle Landschaft mit den malerisch abschließenden Linien der noch schneebedeckten Sierra de Guadarrama. Der Nachmittag gehört den Stiergefechten, von denen die schwachnervigeren Kollegen mit mehr oder weniger Uebelkeit behaftet zurückkehren. —

Die Fahrt nach Lissabon bietet in den ersten 12 Stunden wenig Bemerkenswertes, wenn man nicht die grüne Butter dazu rechnen will, die auf allen Stationen serviert wird. Gekostet habe ich sie nicht, aber sehr gerochen. Auch die Weine in den Sondas haben, bei allem Aufschwunge des Eisenbahnwesens, seit 1901 entschieden verloren. Erst im Tale des Tejo wird die Landschaft wieder malerisch und bleibt es bis Lissabon. Ueber die schöne Lage der portugiesischen Hauptstadt ist genugsam geschrieben. Unser Interesse konzentriert sich beim Betreten einer Stadt zunächst auf die Hotels, und die dortigen sind in den sieben Jahren absolut nicht besser und sauberer geworden. Ich bekam dasselbe Zimmer wie bei meiner ersten Anwesenheit und fand bei meinem Eintritt auf dem Fußboden ein Stück Bindfaden, dessen Verknotung mir eigentümlich bekannt vorkam; dabei ist das Hotel als ersten Ranges im Bädeker angegeben. Ueberhaupt verdient der Schmutz in Portugal eigentlich ein eigenes Kapitel, ebenfalls die Bettelei. Gegen die letztere wandte ein Kollege ein drastisches Mittel an. Näherte sich uns solch ein Trupp Zerlumpter, so sprang er ihnen mit dem Hut in der Hand und dem Bettlerspruch: dar bene entgegen, und bettelte sie so energisch an, daß sie sich gewöhnlich verblüfft zurückzogen.



Das Berliner Philharmonische Orchester mit Richard Strauß als Dirigenten.

An den Königsmord erinnerten überall die schwarz verhängten königlichen und städtischen Wappen, sowie die königlichen Logen in den Theatern. Die Königshymne zum Beginn des ersten Konzertes zu spielen, erschien uns etwas gewagt, allein Vicomte de Braga, auf dessen Einladung hin wir die iberische Halbinsel bereisten, muß die Verhältnisse kennen, und der Erfolg gibt ihm recht, denn nicht endenwollender Beifall lohnt uns, und von den Tausenden, die alle Ränge des „Théâtre da Amélia" füllen, wird erst dem Könige, dann Dr. Strauß, und dann dem Orchester ein brausendes Hoch gebracht. Ueberhaupt kann man den Jubel des Publikums nicht mehr mit dem zahmen Worte Beifall bezeichnen. Hier im Süden rast man, und zwar allabendlich toller.

Schön ist Lissabon, wunderbar schön gelegen. Die freie Zeit füllen Ausflüge aus nach dem Torre de Belem, Kloster San Hieronymo, der Halbinsel Amade und dem unvergleichlichen Pena bei Cintra. Die Schönheit dieser alten Maurenfeste und seiner Umgebung zu schildern überlasse ich Berufsfedern, es kann doch eben nur Stümperwerk bleiben. Wenn auch der Abstieg von der Burg im Bett eines ausgetrockneten Gießbaches zwei Stiefelabsätze und einen Hosenboden kostet, wenn

auch Kollege W. mit seinen unendlich langen Beinen einen ganzen Tisch mit Weinflaschen, Tellern, Gläsern und Speisen im Hotel Anglais zu Cintra zu Falle bringt und die Rechnung düstre Schatten in unser Gemüt wirft, so kann das alles doch die Erinnerung an diesen schönsten Tag der Reise nicht trüben. Dem Fremden fällt leider hier, wie auch schon in den spanischen Städten, das entsetzliche Ausrufen resp. -brüllen der Waren auf die Nerven. In Lissabon liegt Methode darin, denn jede Ware hat ihren bestimmten Ruf. So singen die Verkäufer einer kleinen Markrelenart unverkennbar das Hauptthema aus Richard Straußens Domestica. Hätten die Marktschreier von Strauß gestohlen, so würde er, als Vorsitzender der Tonkünstlergenossenschaft, den Gentlemen das Handwerk vermittelst Gerichtsbeschluß sicher bald legen. Da das aber nicht geschehen ist, ist die Sache entschieden verdächtig. — —

Wenn ich noch einen kurzen Rückblick auf unsere künstlerischen Erfolge in den beiden Städten Madrid und Lissabon werfe, so bekomme ich ziemlich dasselbe Bild, wie vor sieben Jahren. Wir Deutsche unterschätzen meistens die künstlerische Reife des dortigen gebildeten Publikums. Fast alle unsere bedeutenden Orchesterführer sind seit ungefähr 20 Jahren bestrebt, als Gastdirigenten dort unten der deutschen Musik ein Heim zu schaffen, und es ist ihnen fast vollkommen gelungen. Dieses „fast" bezieht sich leider auf Brahms, den aufzuführen schon in Paris nicht ganz unbedenklich ist, der aber für Spanien und Portugal ganz unverdauliche Kost bedeutet. Bei der Besprechung unserer Konzerte durch die Zeitungen nimmt der Enthusiasmus für Wagner den größten Raum ein. Der Stil dieser Kritiken unterscheidet sich von dem unsrigen durch solchen Ueberschwang des Gefühls und der Ausdrücke, sowie durch solch übertriebene Lobeshymnen, daß man mir verzeihen mag, wenn es mir widerstrebt, hier weitere Proben davon wiederzugeben. Nur ein Beispiel; in einem Blatt war zu lesen: „Es schien eine Schar Engel herniedergestiegen zu sein, um den Irdischen die Musik der Sphäre zu bringen!" Nun, alle von uns im Orchester halten sich wohl selber kaum für Engel. Zurückhaltend, das heißt für dortige Verhältnisse, tritt man Mozart entgegen, dessen vornehme Objektivität dem Südländer auch wohl stets Terra incognita bleiben wird, wohingegen Haydns sprudelnder Humor zündend wirkt, und die Lissaboner nicht eher ruhten, bis wir den letzten Satz der D dur-Symphonie wiederholten.

Hervorheben möchte ich noch, daß Richard Strauß für die Wiedergabe Mozarts besonders inspiriert ist. (Wir haben auf das Verhältnis Strauß-Mozart auch wiederholt hingewiesen. Red.) Die schlichte Ruhe, die feine Abtönung und das pulsierende Leben, das sein Stab bei früheren Gelegenheiten der g moll-Symphonie (Apollo) einzuhauchen wußte, strahlte auch auf der Reise aus der in C dur (Jupiter) wieder, so daß man fast erschrickt, wenn er gleich darauf wie ein Wetterstrahl das Chaos der Tonmassen seines „Don Juan" durch den Saal brausen läßt (der — wohl begreiflicherweise — von den drei Straußschen Musikwerken die Spanier am meisten zu faszinieren scheint). Strauß hat den großen Vorzug aller wahren und genialen Dirigenten, er ist Todfeind aller Einseitigkeit. Die impulsive, oft aufschäumende Art seines Dirigierens scheint dem heißblütigen Volke besonders zu behagen, hier fühlen sie Blut von ihrem Blut. In Madrid und Lissabon ist er ein bekannter und beliebter Gast, und in Barcelona bereitet man zurzeit die Aufführung seiner „Salome" vor.

Nicht auf derselben musikalischen Höhe wie Madrid steht Lissabon. Als Kuriosum mag erwähnt werden, daß Beethovens achte Symphonie durch uns hier ihre überhaupt erste Aufführung erlebte, sowie das Violinkonzert desselben Meisters durch Witek erst zum zweiten Male gespielt wurde (das erstemal durch Ysaye).

Die Fahrt nach Oporto wird zu einer Apfelsinenkur benutzt. Die Ernte ist noch nicht vorüber, überall leuchten die prachtvollen Früchte aus dem dunklen Laube und sind an den Stationen so billig, daß immer gleich ganze Körbe voll gekauft werden. Für 20 Reis = 8 Pf. erhalten wir 4—5 Stück von herrlicher Reife und Süße. Hier möchte ich noch ein Wort über die eigenartige portugiesische Geldwährung einfügen. Die kleinste Geldeinheit ist ein „Reis", der Wert ist aber so gering, daß es „ein" Reis überhaupt nicht gibt. Bei Gehalts- resp. Diätenzahlung bekamen wir nun so viele Tausende von Reis ausbezahlt, daß man schon von einer Villa im Grunewald oder hypothekarischer Festlegung träumte; die nächste Hotelrechnung brachte die Gedanken aber bald wieder in das richtige Gleis.

Die Lage Oportos ist einzig schön. Von den beiden, sich mehrere hundert Fuß über dem Douro spannenden Brückenbogen hat man einen überwältigenden Blick auf die in steilen Terrassen ansteigende Stadt, doch ist die Kehrseite dieses glänzenden Aeußeren recht betrüblich. Im Innern nichts als Schmutz und Elend, und ein Reisender, der uns mit seiner Sprach- und Landkenntnis freundlichst unter die Arme griff, unterbricht mein enthusiastisches Lob der Schönheiten der Stadt mit den rauhen Worten: „Wissen Sie, was Porto ist? Porto ist der ††† der Welt!" Da der Mann hier so gut wie zu Hause war, so muß er wohl recht haben. Auch mein Kollege B. scheint nicht ganz mit allem hier einverstanden zu sein. Nachmittags schaue ich ihm im Schreibzimmer indiskreterweise über die Schulter, und lese folgenden Stoßseufzer, den er auf einer Ansichtskarte seinen Bundesbrüdern am heimischen Stammtisch sendet:

Wie geht's, wie steht's, was macht das Bier?
Das letztere ist scheußlich hier.
Der Wein ist gut, die Mädel prächtig,
Doch leider schwitzen wir hier mächtig.
Des Abends kommt man spät nach Haus,
Und bläst vergnügt sein Nachtlicht aus,
Und macht die müden Augen zu,
Doch „armes Wanz'" hat keine Ruh.

Der Wein im Hotel macht dem Rufe der Stadt alle Ehre. 200 Reis! (80 Pfg.) für eine Flasche Ermida, im Bukett und Geschmack einem guten, schweren Rheinwein ähnlich, ist ein Spottgeld. Das Tal des Douro mit seinen wechselreichen Landschaften gestaltet die Fahrt nach Bilbao zu der schönsten der Reise. Der Rhein, das Bodetal, Thüringens liebliche Berge scheinen in bunter Reihe an dem entzückten Auge vorüberzuziehen und lassen die Zeit im Fluge verstreichen. Eine strenge Kupeeordnung nämlich, die sechs sich vor der Reise zusammenfindenden Herren je ein Abteil anweist, zeigt sich auf langen Strecken als ein Segen. Ein jeder gewöhnt sich daran, Rücksichten zu nehmen und die kleinen Eigenarten seiner Reisegenossen zu respektieren.

In Bilbao regnet es in Strömen, und da die Hotels jeden Komfort, bis auf ein erträgliches Mittagessen, vermissen lassen, wird im Café d'Angleterre unser Hauptquartier auf- und die Zeit totgeschlagen. Der deutsche Klub in Bilbao öffnete uns am letzten Abend unseres Aufenthaltes seine Pforten, wie vor sieben Jahren. Es war ein prächtiger Abend, so echt deutsch in seiner Feuchtfröhlichkeit. Und wir Musikanten gelten ja nicht als Verächter eines guten Stoffes. Auf eine eigene, zweifellos originelle, heute ja auch aktuelle Art befreiten sich zwei Kollegen in San Sebastian von den Begleiterscheinungen eines erfreulichen Katers, indem sie es sich drei Pesetas kosten ließen und einen kleinen Aufstieg mit einem Fesselballon unternahmen. Es ist ihnen gut bekommen. — Das Konzertlokal in San Sebastian, wo wir — statt des Ruhetages — auf eine besondere Einladung hin musizierten, liegt etwa eine Stunde von der Stadt und entpuppte sich als eine große Arena, worin wir bei miserabler Akustik und in heißem Sonnenbrande nachmittags unser Programm absolvierten. In Barcelona empfängt uns wieder südlicher Sonnenschein und ein rechtschaffenes Hotel.

Ein wahres Monstrum ist aber der Konzertsaal. Die Architektur voller Phantasie, katalonischer Stil, wie man mir sagt, aber es hält schwer, sich durch diesen hyperphantastischen Wirrwarr durchzufinden, um so mehr als dem Erbauer die Gelder ausgegangen zu sein scheinen, denn vieles ist noch unfertig. Von famoser Wirkung sind die Figuren, die die Rundung des Orchesterraumes ausfüllen. Die Oberkörper sind plastisch, die Unterkörper Mosaik, und durch geschickte Beleuchtung werden Schatten hervorgerufen, die den Gestalten ein ungemein warmes Leben einhauchen. Leider ist fast das meiste Material des Saalbaues miserabel. Um so gediegeneres hat man bei der Renovierung des Forts auf dem Mont Juich verwandt, von welchem man früher ungehindert einen herrlichen Rundblick über Hafen, Stadt und Meer genoß, und wo man auf alten Haubitzen ausruhen konnte, in denen die Spatzen nisteten. Jetzt dräut modernes, grobes Geschütz von den Wällen, und grobe Schildwachen, die vor groben Sandsteinquadern patrouillieren, weisen den schüchternen Fremdling grob zurück, doch ist der Blick noch immer sehr lohnend, und nach solch größerer Kletterpartie schmeckt der „Biter mit Syphon", unser dortiges Nationalgetränk, doppelt gut.

Nach vier Tagen müssen wir unsern Wanderstab wieder weiter setzen und zwar von jetzt an in kürzeren Etappen. Die langen Bahnfahrten sind vorüber, in jeder Stadt findet nur noch ein Konzert statt, daher sind auch die Eindrücke weniger nachhaltig. Eine schmackhafte Ausnahme macht Marseille. Lyon wird rasch „barbiert", wie es in der Kunstsprache heißt. Genf schenkt uns einen schönen Tag, doch setzten am folgenden die Berge ihre Mützen auf, so daß die Ausflügler nicht ganz befriedigt von Montreux nach Lausanne zurückkehren. Hier, sowie in Neuchâtel und Bern wird, in Ermanglung geeigneter Konzertsäle, in Kirchen gespielt, und die alten, ehrwürdigen Heiligen mögen verwundert ihre Köpfe geschüttelt haben über den Till, die ungarische Rhapsodie und andere profane Klänge. Wenn trotz der Heiligkeit des Ortes die Hörer sich durch das Gebotene zu lauten, enthusiastischen Beifallsbezeigungen hinreißen lassen, so dürfen Strauß und das Orchester dieses wohl in ihrem Kontobuche unter „Kredit", dick unterstrichen, registrieren.

Das schlechte Wetter sowie der tägliche Hotelwechsel machen das Reisen jetzt etwas unbehaglich. In aller Frühe werden die Handkoffer gepackt, da tönt frommer Gesang durch die Wand an unser Ohr. Der Pietist singt sein Morgenlied und beginnt:

„Es ist gewißlich an der Zeit —",

schlagfertig respondiert mein Stubenkamerad:

„Und dabei keine Kleinigkeit,
Daß man um sechs schon ist bereit, zu reisen!"

Einen Augenblick pausiert der verblüffte, in seinen heiligsten Gefühlen verletzte Nachbar, beginnt dann aber von frischem:

„Es ist gewißlich an der Zeit —".

Sofort fährt aus dem dritten Zimmer die Stimme unseres unverwüstlichen Humoristen R. dazwischen:

„Daß man vom Liebsten, was man hat, muß scheiden."

Dieses wird dem Pietisten, der tags zuvor ein wenig mit dem hübschen Zimmermädchen geschäkert hatte, doch zu arg, er verschließt seine

Gefühle in seinem keuschen Busen, und ignoriert uns während der Frühstückstafel sowie der folgenden Tage.

Bern, Basel, Freiburg, Karlsruhe und Saarbrücken öffnen uns für kurze Zeit ihre gastlichen Tore, und in Wiesbaden verabschiedet sich Dr. Richard Strauß in herzlichster Weise von seinen Getreuen unter frohem: Auf Wiedersehen! Er begibt sich auf seine neue, von Emanuel v. Seidl gebaute Besitzung in Oberbayern, um sich von den Strapazen der Reise zu erholen, während das Orchester sich in alle Winde zerstreut. Mein Weg führt mich von Rüdesheim per pedes talab, und nach zweitägiger Wanderung erreiche ich Coblenz, von wo mich das Dampfschiff nach Düsseldorf bringt. Einige Stunden später umfangen uns die von Heringsdüften geschwängerten Lüfte der Avenue-Haring und des Boulevard-Smidsslop, und die Klänge der holländischen Nationalhymne führt die noch von südlicher Sonne umsponnene Phantasie in die rauhe nordische Wirklichkeit zurück.

Scheveningen, im August 1908. **G. Blancke.**



Stuttgart. Die musikalische Saison, der infolge der Berufung von Max Schillings besonderes Interesse entgegengebracht wird, hat das Hoftheater (Interimtheater) eröffnet und zwar mit einer Neueinstudierung der „Margarete". Dabei gab Oberregisseur Emil Gerhäuser sein Debüt als Spielleiter. Er erfüllte die Erwartungen, die wir in den früheren bedeutenden Heldentenor als Regisseur gesetzt hatten, mit dieser einen Vorstellung in außerordentlicher Weise, so daß wir seiner weiteren Tätigkeit mit vollem Vertrauen auf die künstlerische wie technische Bühnenleitung unserer Oper entgegenblicken können. Der unter Professor Doppler musikalisch vortreffliche Chor entwickelte ein Leben, eine Frische und Natürlichkeit, wie wir sie auf unserer Bühne noch nicht gesehen hatten. Die Hauptrollen lagen in den Händen zweier Anfänger. Herr Erb sang den Faust in den lyrischen Partien sehr schön, für das Dramatische fehlten ihm stimmlich die wuchtigen Akzente; ein Manko, das seine Schatten auch auf das Spiel werfen muß. Frl. Walsch aus Wien betrat als Margarete zum erstenmal die Bühne. Ihre Leistung war eine gute Talentprobe. Die Qualitäten der Stimme lassen sich nach einmaligem Hören nicht mit Sicherheit feststellen. Immerhin hatte Frl. Walsch auch hier schöne Momente, so daß man ihre weitere Entwicklung mit Interesse verfolgen darf. Ganz vortrefflich führte sich der neue Hofkapellmeister Paul Drach ein. Offenbar ein Musiker mit Leib und Seele, temperamentvoll, feinfühlig. Dabei als Theaterkapellmeister geschickt und routiniert. — Eine sehr jugendliche Koloratursängerin, Fräulein Martick (Schülerin der Orgeni), die uns Berlin für ein Jahr bis zur definitiven Lösung auch dieser Frage freundlich überlassen hat, kommt aus vortrefflicher Schule und ist mit einer schönen, wenn auch noch zarten Stimme begabt. Herr Flaschner führte sich für das verwaiste Fach des Baß-Buffo vorteilhaft ein. — Max Schillings hatte als erste Oper den Holländer gewählt, der hier seit dem Brande des alten Hauses nicht mehr gegeben worden war. Es wird darüber in nächster Nummer berichtet werden. — Die Intendanz gibt folgenden Repertoireentwurf bekannt. Neu einstudiert: „Der fliegende Holländer", „Don Giovanni", „Iphigenie auf Tauris", „Zar und Zimmermann" (in gänzlich neuer Ausstattung an Dekorationen und Kostümen) und „Euryanthe". Die Erstaufführung sollen folgende Novitäten erleben: „Francesca von Rimini", Oper von Hermann Götz, „Tragaldabas", komische Oper in vier Akten von d'Albert, Text von R. Lothar, „Misé Brun", Oper in vier Akten von Pierre Maurice (Uraufführung), „Prinzessin Brambilla", Oper in zwei Akten von Walter Braunfels und Wolzogens Singgedicht „Feuersnot", Musik von Strauß. O. K.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Als erste Neueinstudierung der königlichen Oper in Berlin geht „Figaros Hochzeit" in Szene. Die Vorstellung ist zugleich die fünfhundertste Aufführung des Mozartschen Werkes an der königlichen Bühne.

— Die erste Spielzeit in Bremen unter der neuen Direktion des Stadttheaters Hubert Reusch — dem Nachfolger Erdmann-Jesnitzers — ist am 1. September mit „Fidelio" eröffnet worden. Neben Direktor Reusch und G. Burchard als Regisseuren wirken die Herren Lederer und Pollak als Kapellmeister, und da auch das Ensemble durchweg gut ist, darf man eine Opernsaison erwarten, wie sie einer großen Stadt würdig ist. J. B.

— Die Düsseldorfer Spielzeit ist am Stadttheater mit „Lohengrin" eröffnet worden. Es folgten „Fidelio", das „Heimchen am Herd" und „Tiefland".

— Die neu eröffnete Saison am Kölner Stadttheater hat Verdis „Falstaff", „Rigoletto" sowie „Othello", außerdem „Tristan und Isolde", „Carmen" und „Fidelio" zur Aufführung gebracht.

— Der Komponist Max Joseph Kunkel in Würzburg hat eine dreiaktige Oper „Sigurd Ring" geschrieben, deren Uraufführung für den kommenden Winter in Aussicht genommen ist.

— In Wien plant der neue Oberregisseur der Hofoper, Wymetal, die Aufführung der Oper „Samson und Dalila" in französischer Sprache und zwar aus Anlaß des Gastspiels des Tenoristen Dalmorès.

— Die Lemberger Oper veröffentlicht ihren Spielplan für die Saison 1908/09. Von Erstaufführungen sind angesagt: Götterdämmerung, Madame Butterfly, Die Königin von Saba, Romeo und Julia, Fedora von Giordano, Marya von Soltys, Mazeppa von Minhajmer und Boleslaw Smialy von Rozycki. Von Wagner wird also der ganze Ring, Lohengrin, Tannhäuser und der Fliegende Holländer, von Mozart Don Juan, dann Aïda, Bohême, Tosca, Manru von Paderewski Onegin, Mignon, Ernani, Faust, Don Paskuale &c. aufgeführt. Als Gäste nennt das Programm: Selma Kurz, Adam Didur, Mattia Battistini, Marcela Sembrich, Kochanska, Leo Slezak, Maria Say, Sigrid Arnoldsohn usw. Ob alles in Erfüllung gehen wird, wird uns die Zukunft lehren. Kapellmeister sind: Peter v. Stermicz und Ludomir Rozycki. A. Pl.

— Eine neue Oper von Saint-Saëns, „Der Glaube", wird aus Paris angekündigt. Der Text ist von Eugen Brieux, dem Verfasser der „Roten Robe".

— Hans Richter gedenkt im Mai nächsten Jahres die Aufführung des „Tristan" in Paris vorzubereiten, wohin er von den Direktoren der Großen Oper Messager und Brousson eine Einladung erhalten hat.

— „Die Tochter des Westens" (La Fanciulla dell' West) ist der Titel von Puccinis neuem Musikdrama.

— Die „Gesellschaft der Musikfreunde" in Berlin veranstaltet gemeinsam mit dem Sternschen Gesangverein (Dirigent Oskar Fried) im kommenden Winter vier Orchesterkonzerte in der Philharmonie mit dem Philharmonischen Orchester. Aufgeführt werden: Berlioz: „Fausts Verdammung", Debussy: „Demoiselle élu", Nocturne, Volkmar Andreae: „Symphonische Phantasie op. 7", F. v. Hausegger: „Totenmarsch", Oskar Fried: „Erntelied", Beethoven: „Neunte Symphonie". Außerdem findet am 3. Februar n. J. in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche als Mendelssohn-Feier eine Aufführung des „Paulus" unter Mitwirkung des Blüthner-Orchesters statt. Als Solisten sind bis jetzt verpflichtet: Frieda Hempel, Minni Gast, Marcella Pregi, Angelika Rammel, Hans Rüdiger, Alexander Heinemann, Joh. Messchaert, Friedrich Plaschke, Hans Vaterhaus.

— In Lübeck sind für den Winter 1908/09 nunmehr die Programme unserer großen Konzertinstitute veröffentlicht worden. Der „Verein der Musikfreunde", mit Herrn H. Abendroth an der Spitze, kündigt acht Symphoniekonzerte an, in denen solistisch die Damen Frl. Culp, Frl. Steffi Geyer (Violine) und Frau Teresa Carreño und die Herren Prof. Hugo Becker, Prof. Henri Marteau und Prof. E. von Dohnányi mitwirken werden. Ein Konzert umfaßt nach Stuttgarter Muster nur Orchesterwerke. Unter den auszuführenden Kompositionen befinden sich auch eine Reihe von Werken moderner Tonsetzer: Beer-Walbrunn, Braunfels, Reger, Bischoff und Boehe. Den Beschluß der Konzerte wird Beethovens Neunte machen. Die „Singakademie", deren Leitung in den Händen von Prof. J. Spengel (Hamburg) liegt, bringt in ihren drei Konzerten Mendelssohns „Paulus", Bachs „Matthäus-Passion" und Alexander Adams „Jos. Fritz". Mit dem 1. Oktober wird auch das von Professor Dülfer erbaute neue Stadttheater eröffnet werden, dessen Leitung in den bewährten Händen von Intendanzrat G. Kurtscholz liegt. Das Lübecker Publikum kommt dem ausgezeichneten Künstler mit unbegrenztem Vertrauen entgegen. Die in diesen Tagen zum Abschluß gekommenen Abonnements eröffnen für den Besuch des Theaters die günstigste Perspektive. H.

— Hans Pfitzner hat ein neues Klavier-Quintett vollendet. Die Uraufführung des Werkes findet in der kommenden Saison in einem Kammermusikabend des Rosé-Quartetts in Berlin statt.

— Paul Ertel hat eine neue symphonische Dichtung „Hero und Leander" verfaßt, deren Uraufführung Professor Karl Panzner zu dirigieren beabsichtigt.

— In Elbing hat der Direktor der Elbinger Musikschule, Musikdirektor Rasenberger, den Gluckschen Orpheus im Stadttheater aufgeführt. Als Solisten und im Chor wirkten Schüler der Anstalt sowie Dilettanten mit. Originell ist die Tatsache, daß das Ballett vom Elbinger Frauen-Turnverein ausgeführt wurde. Die Regie führte Theaterdirektor Maurenbrecher. Die Aufführung fand viel Anerkennung, was schon der Umstand beweist, daß sie dreimal vor ausverkauftem Hause stattfand.

— In Neustadt a. H. (Pfalz) steht das Musikleben zurzeit völlig unter dem Einfluß des dortigen Konservatoriums. Vor Jahren noch ein Schauplatz sporadischer musikalischer „Ereignisse", insofern nämlich hier Solisten und Orchester von Namen auf ihren Tournees Halt machten, hat jetzt diese musikalische Freibeuterei einem ernsthaften stabilen Musizieren Platz gemacht. Die üblichen vier Abonnementskonzerte brachten als Solisten u. a. die deutsche Vereinigung für alte Musik aus München, Charlotte Huhn, Ida Suske, Henri Marteau, Anny Castles und Ernst von Dohnányi. Den Saison- und Schuljahrschluß bildete eine wohlgelungene Carmen-Aufführung durch Schüler des Konservatoriums. Daß die Konzerte, die in den ersten Jahren als Symphoniekonzerte großen Stils angelegt waren, jetzt auf ein

Orchesterkonzert und drei Solistenkonzerte zusammengeschrumpft sind, ist eine Tatsache, die die künstlerischen Interessen der Vorderpfalz recht fragwürdig erscheinen läßt. Auch eine groß angelegte Richard Wagner-Feier seitens des dortigen Cäcilienvereins, bei der die Sopranistin Schauer-Bergmann aus Breslau entzückte und der kraftvolle Kammersänger Rudolf Berger (Berlin) hohe Künstlerschaft erkennen ließ, vermochte den Saal nicht ganz zu füllen, ganz abgesehen davon, daß das Mannheimer Hoftheaterorchester unter Kutzschbachs impulsiver und großzügiger Leitung seine Kraft in den Dienst der Sache gestellt hatte.
Wilhelm Rübel.



Kunst und Künstler.

— Lehrergesangverein und Deutscher Sängerbund. Zu diesem Thema wird uns geschrieben: Sehr geehrter Herr Redakteur! Gestatten Sie, daß ich auf die Ausführungen des Herrn Scholz (Berlin) zu meinem Artikel: „Lehrergesangvereine und Deutscher Sängerbund" (Nr. 22 bezw. 23 der „N. Musik-Zeitung") ein paar Worte erwidere. 1. Nachdem am 12. September der „15. Deutsche Sängertag" in Berlin beschlossen hat, nur landsmannschaftliche Bünde als Mitglieder in den Deutschen Sängerbund aufzunehmen, ist die Frage der Gründung eines eigenen Bundes der Lehrergesangvereine hinfällig geworden, und es erübrigt sich, darüber noch viel Worte zu verlieren. Wenn ich auch in meinem Artikel mich gegen die Gründung eines solchen Bundes ausgesprochen habe, so stehe ich anderseits nicht an, es als sehr — sonderbar zu finden, wenn die Satzungen des Deutschen Sängerbundes eigens zu dem Zwecke geändert wurden, um das geplante Vorhaben der Lehrergesangvereine unmöglich zu machen. 2. Was mich hauptsächlich zur Erwiderung veranlaßte, ist der Umstand, daß mir Herr Scholz den Vorwurf macht, ich hätte den Lehrergesangvereinen „Standesdünkel" als Grund ihrer Bestrebungen unterschoben. Das ist vollkommen falsch und geht auch aus meinem Artikel nicht hervor. Ich bitte, den Wortlaut der betr. Stelle genau nachzulesen. Nachdem ich selbst Lehrer und Mitglied des Münchner Lehrergesangvereins bin, ist eine solche Annahme von selbst hinfällig. (In einem Bericht über den Deutschen Sängertag wird diese Angelegenheit auch noch erörtert werden. Red.) Ludwig Roll (München).

— Die Lokalisation des Musiksinnes. Unter diesem Titel schreibt Dr. Siegmund Auerbach in der „Frankf. Ztg.": Die Untersuchung der Gehirne von drei hervorragend musikalischen Persönlichkeiten: Prof. Naret-Koning, Hans v. Bülow (dessen Gehirn im Frankfurter neurologischen Institute lange Zeit aufbewahrt wurde) und Julius Stockhausen ergab eine besonders starke Entwicklung und eigentümliche Gestaltung des mittleren und hinteren Drittels der ersten Schläfenwindung und ferner eine erhebliche Breite und Höhe der oberen Randwindung des Scheitellappens und ihre enge Verknüpfung mit dem hinteren Ende der ersten Schläfenwindung an beiden Hirnhemisphären. An den linken Hirnhalbkugeln waren diese Eigentümlichkeiten etwas mehr ausgeprägt als rechts. Diese Befunde gewinnen dadurch an Interesse, daß man sie auch an den von anderen Forschern untersuchten Gehirnen bedeutender Menschen, die nebenbei außergewöhnlich musikalisch waren, konstatieren kann, so z. B. an dem von v. Hansemann beschriebenen Gehirne Adolf v. Menzels und an einigen von dem schwedischen Anatomen G. Retzius in seinen klassischen Atlanten abgebildeten Gehirnen hervorragender Schweden, während sie bei den Nichtmusikalischen sich nicht feststellen lassen. Ferner entspricht die erwähnte Partie der ersten Schläfenwindung derjenigen Stelle, die von dem Gehirnforscher Flechsig auf Grund einer ganz anderen Untersuchungsmethode als „primäre Hörsphäre" angesprochen wird. Es drängt sich deshalb die Vermutung auf, daß jene Befunde wohl geeignet sein könnten, als anatomische Grundlage des Tonvermögens betrachtet zu werden. An Stockhausens Gehirn fiel außerdem die Mächtigkeit der zweiten linken Stirnwindung in die Augen, die schon früher auf Grund pathologischer Erhebungen an gehirnkranken Sängern als Zentrum für die Gesangstüchtigkeit angesehen wurde. Diese Meinung dürfte angesichts unserer Feststellung bei dem so gewaltigen Sänger eine erhöhte Bedeutung gewinnen. — Nach neueren Untersuchungen des Anatomen G. Schwalbe ist die obere Schläfenwindung und ihre Nachbarschaft am Schädel auf die eigentliche Schläfengegend zu projizieren, d. h. auf die Region, die der Schuppe des Schläfenbeins entspricht. Diese Partie trat nun am Schädel Naret-Konings auffallend stark hervor; auch Photographien von ihm zeigen das deutlich, während an einer Gipsbüste und an Photographien von Stockhausen hier nichts Besonderes wahrzunehmen ist. Dagegen muß Brahms, wie seine von Frl. Conrat (Wien) für Stockhausen angefertigte Marmorbüste zeigt, hier an beiden Seiten, links mehr als rechts, eine ganz bedeutende Vorwölbung gehabt haben. Auch an Photographien Hans v. Bülows, Helmholtz', sowie an der bei P. J. Moebius („Kunst und Künstler", Leipzig 1901) abgebildeten Totenmaske Beethovens ist Aehnliches wahrzunehmen. Das exakteste Beweismittel zur Demonstration dieser Eigentümlichkeit wäre der Gipsabguß des skelettierten Schädels.

— Preiserteilung. Im Anschluß an unsere Notiz über das Preisausschreiben der „Essener Volks-Zeitung" wird uns mitgeteilt, daß Herr Emil Burgstaller in Pilsen den 2. Preis a für den vierstimmigen Männerchor Essen (Gedicht von Georg Häffke) erhalten hat und für eine gleichzeitig eingereichte Komposition für unisono-Gesang mit Klavier- oder Blechmusikbegleitung eine ehrenvolle Erwähnung.

— Von den Konservatorien. Der Jahresbericht für das Unterrichtsjahr 1907/08 des Städtischen Konservatoriums für Musik zu Straßburg ist uns zugegangen. Ebenso der für das Konservatorium für Musik in Neustadt a. d. H.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen und Ernennungen. Den ersten Kapellmeistern der königlichen Oper in Berlin, Dr. Karl Muck und Dr. Richard Strauß, ist mit Rücksicht auf ihre mehr als zehnjährige Zugehörigkeit zur königl. Oper der Charakter als Generalmusikdirektor verliehen worden. Dieser Titel wird in Preußen selten verliehen. Bisher hatten ihn nur Spontini, Mendelssohn und Meyerbeer. — Der erste Kapellmeister Leo Blech hat den Roten Adlerorden vierter Klasse erhalten. Das völlig koordinierte Rangverhältnis der drei Herren wird, wie die Generalintendantur betont, dadurch nicht berührt.

— Das Kriegsbeil zwischen Felix Weingartner und Intendant von Hülsen ist begraben. Weingartner hat eine größere Summe in die Kasse des Fonds zur Unterstützung der Witwen und Waisen verstorbener Mitglieder des königlichen Orchesters in Berlin bezahlt, und das Schiedsgericht der Bühnengenossenschaft ist einer peinlichen Arbeit überhoben worden. Es handelte sich, wie erinnerlich, um einen „Kontraktbruch" des nunmehr in Wien als Operndirektor wirkenden Herrn Weingartner.

— Gustav Mahler hat in Prag bei der Einstudierung seiner dort zur Uraufführung gelangenden 7. Symphonie einem Redakteur der „Bohemia" gegenüber die Nachricht als erfunden hingestellt, daß er mit der Intendantur der Berliner Hofoper zwecks Uebernahme der Leitung in Unterhandlungen stehe.

— Kapellmeister Schilling-Ziemssen, der im Frankfurter Opernhaus die Meistersinger, Fidelio und Manon dirigierte, ist auf drei Jahre als Kapellmeister für die Bühne verpflichtet worden.

— Die Generalintendanz in München hat mit dem Kammersänger Anton van Rooy einen Vertrag abgeschlossen, demzufolge der Künstler vom 8. bis 18. Dezember und ferner vom 24. Januar bis 5. Februar je fünfmal in seinen Hauptpartien auftreten wird.

— Man schreibt uns: Daß der erfolgreiche französische Tenor Dalmorès, dessen Biographie die „Neue Musik-Zeitung" in Nr. 19 dieses Jahrgangs brachte, nicht nur ein begeisterter Anhänger deutscher Musik ist, sondern auch deutsche Kunst überhaupt zu würdigen weiß, hat er kürzlich zum Ausdruck gebracht. Bei einem Besuche des Nürnberger Museums machten die Kunstschätze einen derartigen Eindruck auf ihn, daß er sogleich nach dort befindlichen Originalen für sein bei Paris gelegenes Jagdschloß eine ganze Einrichtung im Werte von über hunderttausend Mark anfertigen ließ, deren Herstellung in Nürnberg und Bayreuth erfolgt.

— Aus Prag schreibt man uns: Unsere bisherige Koloratursängerin Margarete Siems, die für die Dresdner Hofoper verpflichtet wurde, hat sich am 12. September im Neuen deutschen Theater als „Traviata" unter außergewöhnlichen Ovationen verabschiedet. (Wir führten Bild und Biographie der ausgezeichneten Künstlerin in Nr. 1 des Jahrgangs 1905 unseres Blattes vor. D. Red.) P.

— Aus Königsberg kommt ein erfreuliches Dementi: Professor R. Schwalm ist nicht gestorben, wie irrtümlich gemeldet wurde, sondern er befindet sich sehr wohl. Die Nachricht von seinem Tode ist durch alle Zeitungen gegangen und auch französische Musikzeitschriften brachten Nachrufe. In letzter Zeit kommen solch bedauerliche Falschmeldungen leider öfter vor und es dauert dann lange, bis die Welt sich von Leben und Gesundheit eines Totgesagten überzeugt hat. So steht Herr v. Procházka in einem neuen Musikerkalender noch immer in der Liste der Toten des Jahres. In diesem Falle konnten wir seinerzeit die falsche Meldung sofort richtig stellen. Die modernen Journalisten sollten aber doch bedenken, daß neben der „Fixigkeit" auch die „Richtigkeit" — wenigstens einigermaßen — in Betracht kommen sollte, besonders bei solchen keineswegs erfreulichen Anlässen.

— Edmund Kretschmer, der Komponist der Oper „Die Folkunger", ist, wie uns nach Schluß der Redaktion gemeldet wird, 78 Jahre alt, in Dresden gestorben. Professor Kretschmer stammte aus Ostritz in der sächsischen Oberlausitz, wurde Organist an der katholischen Hofkirche zu Dresden und gewann dann als Dirigent eine hervorragende Stellung. Er begründete den Cäcilien-Verein und leitete bis 1893 den Lehrergesangverein. Als Komponist erhielt er Preise für die „Geisterschlacht" und für eine Messe. Neben seinen Chorwerken und den Folkungern sind die Opern zu nennen: „Heinrich der Löwe", „Der Flüchtling" und „Schön Rohtraut".

Schluß der Redaktion am 12. Sept., Ausgabe dieser Nummer am 24. September, der nächsten Nummer am 8. Okt.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)